Dr PAUL RICHER
DE L'INSTITUT

Nouvelle Anatomie artistique

IV

COURS SUPÉRIEUR (*Suite*)

Le nu dans l'Art

★

Égypte - Chaldée - Assyrie

4e mille

LIBRAIRIE PLON

NOUVELLE ANATOMIE ARTISTIQUE
DU CORPS HUMAIN

IV

COURS SUPÉRIEUR *(Suite)*

LE NU DANS L'ART



LES ARTS DE L'ORIENT CLASSIQUE

ÉGYPTE — CHALDÉE — ASSYRIE

DU MÊME AUTEUR

CHEZ LE MÊME ÉDITEUR :

ANATOMIE ARTISTIQUE : Description des formes extérieures du corps humain au repos et dans les principaux mouvements. Ouvrage accompagné de 110 planches, renfermant plus de 300 figures dessinées par l'auteur. Deux volumes in-4° jésus dans un portefeuille. *(En réimpression.)*

(Ouvrage couronné par l'Académie des Sciences, prix Montyon, et par l'Académie des Beaux-Arts, prix Bordin.)

Nouvelle Anatomie artistique du corps humain. I. *Cours pratique. Éléments d'anatomie.* — **L'HOMME.** Un vol. in-8° écu, 50 planches et 29 figures dans le texte.. 9 fr.

Nouvelle Anatomie artistique du corps humain. II. *Cours supérieur. Morphologie.* — **LA FEMME.** Un volume in-8° écu, 61 planches et 61 figures dans le texte, comprenant ensemble plus de 500 dessins originaux. Prix.. 30 fr.

Nouvelle Anatomie artistique du corps humain. III. *Cours supérieur. Physiologie.* — **ATTITUDES ET MOUVEMENTS.** Un volume in-8° écu avec 64 planches et 125 figures dans le texte........................... 20 fr.

Nouvelle Anatomie artistique. — Les Animaux : I. Le Cheval. Un volume in-8° écu illustré de 18 planches et de figures.................. 5 fr.

CHEZ D'AUTRES ÉDITEURS :

Physiologie artistique de l'homme en mouvement. Un volume in-8° de 350 pages avec 123 figures dans le texte, dessinées par l'auteur, et 6 planches en phototypie.

Canon des proportions du corps humain. Un volume in-8° de 90 pages avec figures dans le texte. Ouvrage accompagné d'une statue en plâtre des proportions du corps humain. (Haut^r : 1 mètre.)

Introduction à l'étude de la figure humaine. Un volume in-8° de 190 pages.

L'Art et la Médecine. Un volume in-4° de 562 pages, illustré de 345 reproductions d'œuvres d'art.

(Ouvrage couronné par l'Académie des Beaux-Arts, prix Bordin.)

Ce volume a été déposé au ministère de l'intérieur en **1924.**

NOUVELLE ANATOMIE ARTISTIQUE
DU CORPS HUMAIN

IV

COURS SUPÉRIEUR *(Suite)*

LE NU DANS L'ART

★

LES ARTS DE L'ORIENT CLASSIQUE
ÉGYPTE — CHALDÉE — ASSYRIE

PAR

LE Dr PAUL RICHER
MEMBRE DE L'INSTITUT



PARIS
LIBRAIRIE PLON
PLON-NOURRIT ET Cie, IMPRIMEURS-ÉDITEURS
8, RUE GARANCIÈRE — 6e

1925

ERRATA

Page 5, légende de la fig. 2; page 11, note; page 19, ligne 2; page 28, note; page 33, note; page 63, ligne 22; page 69, note; *au lieu de :* Maspéro, *lire :* Maspero.

Page 12, légende de la fig. 4, *au lieu de :* Grébaud, *lire :* Grébaut.

Page 13, légende la fig. 7, *au lieu de :* Nekht-hor-hed, *lire :* Nekht-hor-heb.

Page 16, légende de la fig. 9; page 35, légende de la fig. 26 et de la fig. 27; page 36, légende de la fig. 28, *au lieu de :* Kha-Sekkem, *lire :* Kha-Sekhem.

Page 17, ligne 12, *au lieu de :* Amelineau, *lire :* Amélineau.

Page 18, légende de la fig. 10, *au lieu de :* J. Séguier, *lire :* G. Jéquier.

Page 21, légende de la fig. 13, *au lieu de :* Oûmmel-Gaab, *lire :* Oûmm-el-Gaab.

Pages 23, 26, 30, 33, 37, *passim, au lieu de :* Quibel, *lire :* Quibell.

Page 33, ligne 14, *au lieu de :* Anaitis, *lire :* Anaïtis.

Page 31, dernière ligne, *au lieu de :* Kyksos, *lire :* Hyksos.

Page 89, ligne 3, *au lieu de :* glyptotèque de Carsberg, *lire :* glyptotèque de Ny Carlsberg.

Page 184, légende de la fig. 199; page 211, légende de la fig. 259, *au lieu de :* Philœ, *lire :* Philæ.

Page 298, ligne 1, *au lieu de :* lnogue, *lire :* longue.

Page 327, légende de la fig. 526, ligne 5, *au lieu de :* schéma qui porte, *lire :* schéma qui montre.

AUX ÉLÈVES DU COURS D'ANATOMIE DE L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS

Ceux qui ont suivi l'enseignement que j'ai professé pendant près de vingt ans à l'École des Beaux-Arts ont eu la primeur des observations consignées ici. Ils savent que ce n'est pas là une histoire des Beaux-Arts et que les leçons consacrées à l'histoire du « nu » dans l'Art n'avaient d'autre but que de fortifier les notions puisées dans l'étude du modèle, en leur montrant comment les artistes, leurs devanciers, avaient reproduit aux diverses époques ces mêmes formes qui venaient de leur être exposées. J'ai pensé qu'il y avait lieu aujourd'hui de coordonner à leur intention, en les complétant autant que possible, ces notions fatalement un peu éparses. J'en ai composé ce quatrième volume de la série qui résume ainsi tout mon enseignement.

Les élèves y pourront constater que, s'il importe à l'artiste de connaître à fond les formes extérieures du corps humain ainsi que leur raison d'être au repos et en mouvement, l'Art, même aux époques de réalisme, ne les a jamais reproduites dans leur réalité absolue et que la part de l'interprétation, variable suivant les temps et les lieux, y a toujours été considérable. Peut-être retiendront-ils cet enseignement que, bien qu'appuyé sur la Science du « nu », l'Art vit et se nourrit d'idéal. La simple copie du modèle vivant n'a jamais été le but suprême et exclusif de l'Art.

AVANT-PROPOS

L'objet de ce quatrième volume de la *Nouvelle Anatomie artistique* me semble devoir particulièrement intéresser les artistes et il n'a guère été abordé jusqu'ici d'une façon méthodique. Cette étude, d'ailleurs, ne pouvait être entreprise avec quelque profit, qu'à l'aide des notions de morphologie humaine précises qui manquaient jusque dans ces derniers temps.

Il y a plus de trente-cinq ans, j'ai inauguré avec mon maître, Charcot, dans un livre intitulé : *les Démoniaques dans l'Art*, l'application des données scientifiques à la critique des œuvres d'art (1). Le volume fit quelque bruit à l'époque. Nous avons plus tard étendu ce genre d'études et je les ai réunies et résumées dans un ouvrage important sous le titre : « l'Art et la Médecine ». Après nous, de nombreux auteurs, en France comme à l'étranger, se sont engagés dans cette voie nouvelle féconde en résultats imprévus.

En étudiant les œuvres d'art où se trouvent représentées les maladies et les difformités à la lumière des connaissances spéciales que donne la science médicale, il est aisé de définir la part de fantaisie ou de sincérité qui s'y trouve. En établissant un diagnostic médical rétrospectif, on démontre l'existence de la maladie à l'époque où a vécu l'artiste, mais on prouve du même coup que l'artiste a puisé son sujet, non dans l'imagination, mais bien dans la nature,

(1) Un article de Charcot et Dechambre sur quelques marbres antiques (*Gazette hebdomadaire de médecine et de chirurgie,* t. IV, n° 25, 1857) avait déjà ouvert la voie à ce genre d'études.

car une maladie ne s'invente pas, elle a des signes extérieurs qui lui appartiennent en propre et qu'on ne peut imaginer. Et c'est ce qu'on peut appeler la critique scientifique des œuvres d'art.

Aujourd'hui je me propose, au lieu de considérer les malades et les difformes, de m'adresser aux formes normales et c'est ce qu'il convient d'appeler la critique scientifique du « nu » dans les œuvres d'art. Le domaine en est naturellement beaucoup plus vaste, puisqu'il comprend toutes les œuvres où le « nu », à un titre quelconque, est représenté.

Le lecteur étranger aux choses de l'anatomie aura peut-être quelque difficulté à nous suivre et trouvera certainement que nous avons abusé des descriptions et des termes techniques. Notre excuse est qu'il était presque impossible de faire autrement sous peine d'abandonner la raison d'être de ces études. Au surplus tous ceux qui peuvent s'y intéresser trouveront dans les volumes précédents, auxquels je me suis vu obligé de renvoyer quelquefois, tous les éclaircissements nécessaires.

J'étudierai donc successivement, dans leur ordre chronologique, les différentes époques qui ont vu fleurir les arts. Il ne saurait être question d'abord que de l'antiquité classique comprenant l'art égyptien, l'art chaldéen, l'art assyrien, l'art grec. Ensuite viendront l'art chrétien, l'art médiéval, la Renaissance et les temps modernes.

Ayant terminé la première partie, consacrée aux arts de l'Orient classique, j'ai cédé aux instances de mes élèves en la livrant à l'éditeur. Le reste, en cours de rédaction, viendra en son temps.

On trouvera peut-être que nous avons fait à l'Égypte une place trop grande. Je ferai remarquer que s'il n'est pas le plus parfait, l'art égyptien a été l'initiateur. Il a brillé quand tout autour de lui n'était que barbarie. Il a donc tiré de son propre fonds toutes les formes qu'il a mises en œuvre. Il n'a rien emprunté et à ce titre il méritait notre attention particulière. Quel problème plus attachant que celui de la formation et de l'évolution de cet art, le premier de tous, partie intégrante de cette étonnante civilisation dont découlent directement

ou indirectement toutes les autres ! Et celui qui a pénétré tant soit peu dans son intimité comprendra l'entraînement que nous avons subi.

Ces pages ne pouvaient valoir qu'accompagnées d'une abondante illustration qui en fût comme les pièces justificatives. Nous n'avons rien négligé pour la rendre adéquate au but poursuivi. On y trouvera un certain nombre de croquis exécutés au cours de nos recherches d'après les œuvres elles-mêmes, dans le simple but tout d'abord de compléter nos notes écrites. Mais nous avons pensé depuis, qu'ils pourraient aider à la lecture des photographies et nous en avons reproduit quelques-uns. Nous nous sommes bien gardé d'y faire la moindre retouche et l'on voudra bien excuser leur imperfection en raison de leur caractère démonstratif. Les photographies qui composent la grande masse de cette illustration ont été puisées un peu partout et nous n'avons pas manqué d'indiquer leur origine. Toutes celles qui n'ont pas cette marque de provenance ont été faites par nous-même au Musée du Louvre ou au Musée britannique.

Je dois tous mes remerciements à M. Brugsh-Pacha, du Musée du Caire, pour les très belles photographies qu'il m'a communiquées, il y a déjà longtemps, par l'intermédiaire de notre regretté ami commun le professeur Chantemesse, et que j'ai eu enfin le plaisir de mettre à profit. Je remercie également M. Georges Bénédite, membre de l'Institut, conservateur des Antiquités égyptiennes du Louvre, qui m'a permis de mettre à contribution sa vaste érudition et son inépuisable complaisance. Enfin il m'est particulièrement agréable de féliciter mes éditeurs et amis, MM. Plon-Nourrit et Cie, pour les soins qu'ils ont apportés à la composition de cet ouvrage et le souci qu'ils ont eu d'en rendre l'illustration aussi réussie que possible.

I

ART ÉGYPTIEN

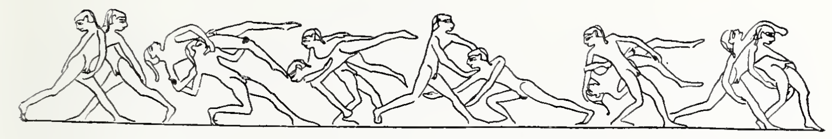


Fig. 1. — Lutte d'enfants.
(Tombeau de Ptah-Hotep. Ve Dynastie.)
(D'après J. Dümichen, *Resultate der archæologish.* Pl. IX.)

GÉNÉRALITÉS

Lorsqu'on parcourt les salles d'un musée égyptien, tout riche qu'il soit en œuvres de toutes les époques, comme le Louvre, par exemple, il est difficile de se défendre tout d'abord d'une singulière impression d'uniformité et de monotonie. C'est toujours, semble-t-il, le même personnage, figé pour ainsi dire dans un petit nombre d'attitudes toujours les mêmes — debout, assis, à genoux ou accroupi, — bien mieux toujours dessiné ou sculpté d'après les mêmes méthodes, par le même artiste.

La figure humaine que cet art a créée se présente toujours roide et de face, sans aucune inclinaison ni torsion, en des attitudes pour lesquelles on a inventé un mot, commode il est vrai, la frontalité (1), mais que

(1) C'est Lange qui décrivit le premier ce qu'il appela la loi de frontalité. Le mot a fait fortune.

M. Lechat, dans un article (« Une loi de la statuaire primitive », dans la *Revue des Universités du Midi*, I, 1895), pour faire connaître en France le travail du savant danois, déclare, tout en reconnaissant peu clair le terme de frontalité, que le mot symétrie ne saurait s'appliquer à tous les cas, par exemple, à celui d'une statue dont les membres ont des positions dissemblables, les jambes placées l'une devant l'autre comme dans la marche, un bras étendu le long du corps, l'autre bras levé et fléchi.

C'est évident, si le mot s'applique à toute la figure. Mais s'il est limité au tronc, il conserve, quelle que soit la position des membres, toute sa signification. Il en est d'ailleurs de même du mot frontal lui-même qui, dans l'exemple cité, ne conserve sa valeur que s'il s'applique au torse seul. Que peut bien être, en effet, la

l'on pourrait aussi bien, sans néologisme, qualifier de symétriques; attitudes consacrées par la religion, les mœurs et des usages séculaires; attitudes hiératiques, dont la persistance ne s'est pas démentie tout le temps qu'a duré cette civilisation, la plus longue de toutes celles dont l'histoire nous permet de suivre l'évolution continue; attitudes archaïques aussi suivant l'expression employée pour désigner les œuvres d'un art à sa période primitive, mais cet art, dans l'espèce, n'aurait pas évolué et nous présenterait, malgré sa longue existence, l'étrange spectacle d'un arrêt subit et définitif dans son développement.

L'Égyptien qui, d'autre part, a su créer une civilisation si étonnante que sa répercussion se fait sentir jusqu'à nos jours, qui s'est élevé en architecture, dans la construction des pyramides et des grands temples, à un niveau qui n'a pas été dépassé, dont l'habileté technique universellement reconnue ne le cède en rien aux époques postérieures, est-il resté, lorsqu'il s'est agi des arts plastiques, comme frappé soudain d'impuissance, incapable de dépasser les phases du début? Une sorte de malin génie l'aurait-il condamné, précurseur de Sisyphe, à rouler éternellement son rocher, en répétant sans se lasser, pendant près de cinquante siècles, les formes incomplètes d'un perpétuel commencement?

C'est là une constatation souvent formulée et bien faite pour dérouter les observateurs.

L'étude que nous allons entreprendre apportera, je l'espère, quelques éléments nouveaux pour éclairer un problème qui continue à exercer la sagacité de tous ceux qui, à un point de vue quelconque, ont étudié cet art attachant entre tous par son mystère et son ancienneté.

Toute la civilisation égyptienne n'est qu'un long effort, une longue lutte contre l'anéantissement. Elle a à sa base la croyance en une survie indéfinie après la mort. Au moment où le moribond rend le dernier soupir, quelque chose de lui persiste qui est comme un second exemplaire du corps

frontalité d'un membre supérieur fléchi dont l'avant-bras est en pronation. Même dans la position du membre supérieur étendu le long du corps, le mot frontal ne saurait convenir que si l'avant-bras est en supination, ce qui n'arrive presque jamais. Si donc la frontalité ne saurait s'appliquer avec quelque clarté aux membres et qu'il faille conserver cette expression pour le tronc seulement, je ne vois pas les avantages que cette expression peut offrir sur celle de symétrie beaucoup plus claire.

en une matière légère et éthérée qui le reproduit trait pour trait. C'est le « double », continuation quasi immatérielle de l'être dont la nouvelle vie mystérieuse n'en est pas moins assujétie aux mêmes servitudes qu'autrefois. Aussi les survivants sont-ils tenus de subvenir à tous ses besoins. Ils doivent

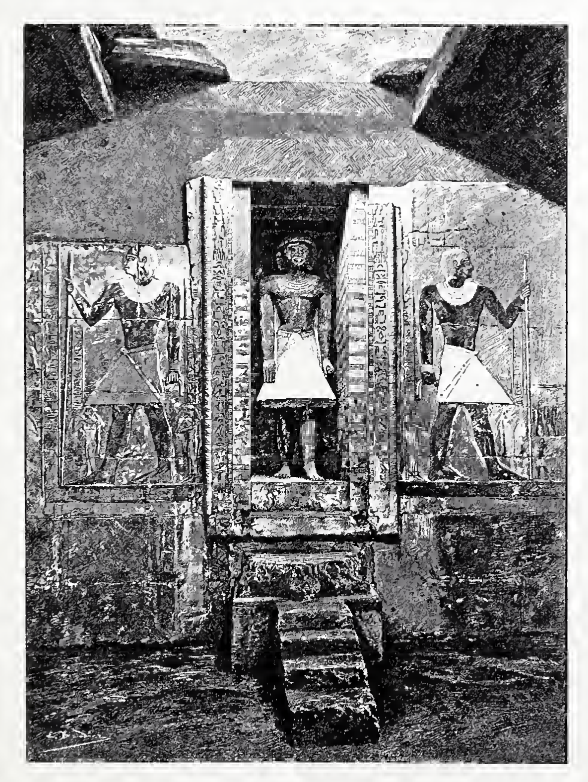


Fig. 2. — Chapelle funéraire de Marourouka.
(Sakkara. Ancien Empire.)
(D'après Maspéro, *Histoire des peuples de l'Orient classique.)*

mettre à sa disposition, dans la pièce du tombeau où ils ont accès (fig. 2), des mets et des boissons réels ou en images. De plus, cette sorte de dédoublement du corps terrestre ne saurait subsister sans s'appuyer sur la

dépouille matérielle qu'elle vient de quitter, d'où la pratique des embaumements et la construction des tombeaux, qui sont de véritables forteresses, depuis les mastabas jusqu'aux pyramides, au plus profond desquels la momie, en son sarcophage de bois, de pierre, de granit ou de porphyre, devait reposer cachée et ignorée de tous, à l'abri des indiscrets et des voleurs.

Dans ce concours de circonstances exigées pour la survie du défunt, l'on comprend le rôle fort important qui revenait aux figurations matérielles que nous rangeons aujourd'hui au nombre des manifestations artistiques.

Il fallait d'abord, au cas où toutes les précautions prises seraient déjouées par la destruction de la momie, créer, en matière indestructible, des images fidèles du mort — véritables portraits en ronde-bosse — qui, en nombre plus ou moins grand, étaient également enfermées et murées dans le secret du tombeau. Ces effigies devaient avoir une ressemblance aussi complète que possible avec le mort au temps de sa vie terrestre, afin que le « double » pût s'y tromper.

De plus, il fallait faire revivre et fixer pour toujours les conditions et les circonstances de l'existence de celui qui n'était plus, même ses pérégrinations outre-tombe sous la protection et la direction des dieux, etc., afin que le « double » pût continuer dans les ténèbres de la tombe la même vie qu'il avait menée au grand jour. A cet effet, sur les murs du tombeau ou du temple, étaient retracées, en des bas-reliefs ou des peintures, les scènes civiles, militaires ou religieuses les plus nombreuses et les plus variées. Dans ces vastes compositions toutes enluminées, car les bas-reliefs étaient également peints, l'art égyptien avait choisi, pour le nu de ses personnages, des teintes idéales bien que se rapprochant de la nature, pour la femme, la couleur lumineuse par excellence, le jaune, pour l'homme, le ton puissant et éteint du rouge-brun. A titre d'exemple nous reproduisons ici une des parois du tombeau de Ti, seigneur de l'Ancien Empire (fig. 3).

C'est ainsi que les arts plastiques furent amenés à traiter les sujets les plus divers, et à embrasser dans son entier, depuis l'humble besogne du fellah attaché à la glèbe, jusqu'au commerce mystique du Pharaon avec les dieux, tout le cycle de la civilisation égyptienne.

Les tombeaux nous ont livré des statues, images des gens du peuple ou de la haute société, les temples, les portraits des souverains. Les murs des

premiers sont les pages intimes où nous lisons les mœurs du peuple, les usages et les coutumes de la vie civile. Les murs des seconds sont les

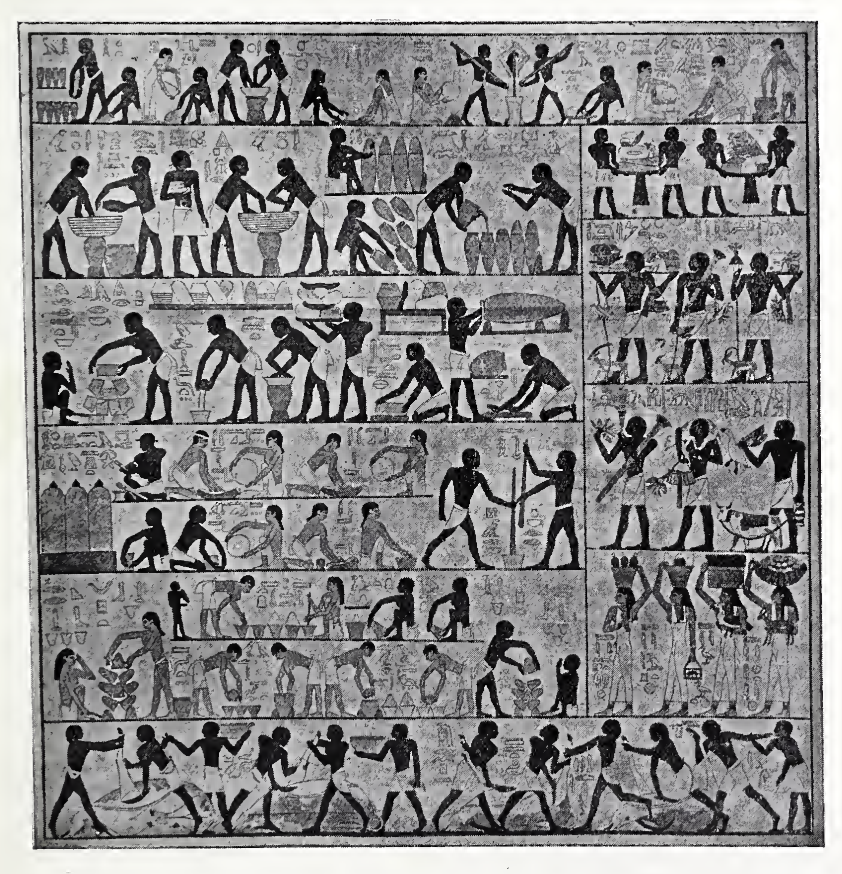


Fig. 3. — Peintures du tombeau de Ti.

(Sahkarah. Ve dynastie.)

(D'après un des tableaux copiés sous la direction de Mariette pour l'Exposition de 1878 et aujourd'hui au musée Guimet, reproduit par V. Loret dans « La tombe d'un ancien égyptien », *Annales du musée Guimet,* vol. X.)

Légende :

Premier registre. — N° 1. Un personnage nettoie des jarres, un autre y verse un liquide. Légende : « Emplir les vases de bière. » — N° 2. Un homme et une femme portent d'assez gros

feuillets grandioses où sont retracés les hauts faits de son histoire religieuse ou militaire.

La figure humaine tient donc dans l'art égyptien une place exceptionnelle. La sculpture et la peinture en font le thème habituel de leurs représentations. Elle est employée dans la décoration des objets familiers. Dans

blocs. Légende : « C'est de la bonne pâte. » — N° 3. Deux hommes se lavent les mains dans un bassin posé en équilibre sur une pièce de bois surmontée d'un grand vase de terre. Légende : « Ils se lavent. » — N° 4. Un homme et une femme font de la boulangerie. Légende : « Elle pétrit la pâte. Il forme un gâteau. » — N° 5. Un homme modèle un pain de forme spéciale nommé « ment ». — N° 6. Deux hommes et une femme pilent dans un haut mortier. Légende : « Piler les grains de blé. » — N° 7. Un homme recueille la farine. Deux femmes la mélangent à de l'eau. Un homme brasse la pâte. Légende : « Tourne pour le mieux. C'est le moment de montrer de la force ! »

Deuxième registre. — N° 1. Des gens se lavent les mains, pendant qu'un aide parfume l'eau en y versant une essence. Un scribe assiste à l'opération, sa palette sous le bras et ses deux calames à l'oreille. Légende : « Ils se lavent. Il verse du parfum. » — N° 2. Un homme verse un liquide dans des jarres. Un autre bouche les jarres pleines au moyen d'un grand tampon d'argile. Un troisième marque sur les vases fermés l'empreinte d'un sceau. Légende : « Emplir les jarres. Boucher les jarres. Sceller. »

Troisième registre. — N° 1. Un personnage empile des pains en forme de cônes tronqués; un second les surveille. Légende : « Voici des pains, surveille-les, c'est pour ta bouche. » — N° 2. Un personnage verse de la farine dans un vase. Un autre brasse de la pâte. Un troisième apporte des pains déjà formés et les dispose sur une longue planche. Légende : « Verser la farine. Brasser. » — N° 3. Un homme agenouillé modèle un grand pain plat arrondi. Légende : « Il prépare un pain *patan*. » — N° 4. Un personnage nettoie l'intérieur d'une grande jarre. Un autre aplatit une feuille de pâte. Légende effacée.

Quatrième registre. — N° 1. Un scribe enregistre les pains enfermés dans trois huches disposées devant lui. Légende : « Huches de la maison, emplies de biens pour chaque jour du mois. » — N° 2. Derrière le scribe, des hommes, sur deux petits registres superposés, pétrissent de la pâte et en forment des pains arrondis. Légende : « Pétrir la pâte. Arrondir la pâte. » — N° 3. Deux personnages pilent le grain. Au-dessus de leur tête, le mot « piler »; auprès de chacun d'eux est écrite la phrase qu'ils se renvoient à tour de rôle pour lever et baisser leurs pilons en mesure : « A toi ! — voici. »

Cinquième registre. — N° 1. Un personnage empile des moules à pâtisserie qu'un autre surveille. Légende : « Compter les moules, tourner les moules. » — N° 2. Quatre personnages, accompagnés d'un petit enfant nu, préparent la pâte, brassent, la versent dans des moules coniques. Légende : « Verser la farine. Mettre la levure. Mouler. Essayer la consistance de la pâte. » — N° 3. Même scène et même légende que le n° 1.

Sixième registre. — N° 1. Un bœuf vient d'être égorgé; on lui coupe une patte. Un personnage emporte une terrine de sang. Légende détruite en partie. — N° 2. Même scène sans légende. — N° 3. Même scène. Légende : « C'est sa cuisse. Elle vaut mieux que son épaule. Tiens ferme, garçon ! » — N° 4. Même scène. Un homme donne sa main à sentir à son compagnon, disant : « C'est du sang. » Celui-ci répond : « Il est pur. »

Un tableau secondaire divisé en quatre registres vient entamer le tableau principal. Des porteurs d'offrandes y sont représentés. — N° 1. Des serviteurs apportent des tables chargées d'oies, de pains, de raisins, de viandes, de salades. — N° 2. Des serviteurs s'avancent, menant des gazelles en laisse et portant sur leurs épaules des pains, des corbeilles de figues, des oies, des salades, des oiseaux vivants, ainsi que des fleurs de lotus et des tiges de papyrus. — N° 3. Serviteurs chargés d'oiseaux, de vases à libations, de papyrus, de nénuphars. L'un d'eux conduit un bœuf. — N° 4. Quatre domaines du défunt, symbolisés par des femmes chargées de présents. Le défunt se nommait Ti; les noms des domaines sont formés de son nom : « Sycomore de Ti, Menthe de Ti, Fondrière de Ti, Champ de Ti. »

l'architecture même, on ne peut nier le rôle que jouent les statues colossales assises à la porte des temples ou debout adossées aux piliers de l'intérieur. Elles font en quelque sorte partie de l'édifice lui-même.

Si la figure complètement nue est rare (1), le vêtement est toujours sommaire. Pour l'homme, c'est la *schenti*, sorte de pagne qui recouvre la partie inférieure du bassin et les cuisses et parfois se trouve réduit à une simple ceinture. Pour la femme, c'est une robe retenue sous les seins par deux bandelettes en forme de bretelles et descendant plus ou moins bas, mais toujours si bien modelée sur le nu qu'elle le cache à peine, ou bien encore ce sont de longues robes tellement légères et transparentes qu'elles ne voilent plus rien.

L'œuvre peinte ou sculptée de l'Égypte est immense. Elle remplit le tombeau, elle envahit le temple, elle recouvre les objets usuels et les bijoux.

Et pour remplir cette tâche considérable, l'art n'a eu que des moyens d'expression réduits. Il a su faire tenir l'infinie variété des aspects multiples d'une vie intense dans le cadre étroit d'une formule inflexible dont il ne s'est jamais départi.

L'artiste, d'ailleurs, n'était point ce qu'il est aujourd'hui. L'idée que nous devons nous en faire est tout autre. Il ne poursuivait pas la réalisation d'un idéal quelconque, d'une certaine idée de beauté; il était simplement un ouvrier comme un autre, accomplissant une tâche purement utilitaire avec plus ou moins de soin ou d'habileté. Et de même qu'il y avait une méthode, des règles, des modèles pour construire des maisons, des temples, des instruments ou des meubles, de même il en existait pour bâtir la figure humaine.

Ainsi est née une formule dont l'effet a été, pour l'art, à la fois funeste et heureux. Elle a gêné, il est vrai, son libre développement en ne permettant l'initiative individuelle que dans les limites d'un cadre fixé d'avance, mais elle a été pour lui une cause d'unité et de grandeur. Elle a été ainsi comme une solide armature qui l'a maintenu. Elle a répondu, en somme, aux aspirations de tout un peuple, en étant pour l'art une condition de durée.

(1) Sont nus, les enfants toujours et quelquefois les danseuses, les fellahs, les prisonniers.

Qu'était donc physiquement ce peuple de la vallée du Nil, oú les artistes ont puisé leurs modèles? Il s'en dégage, au dire d'un homme compétent, le professeur Hamy, un type bien spécial, relativement homogéne, qui est apparenté aux races chamitiques, mais ne présente aucune affinité avec les races nègres. Ce type, qui n'a point une origine sémitique, est celui des anciens Égyptiens aussi bien que des modernes. Il a persisté dans la vallée du Nil, à travers les âges, sans se laisser altérer par les envahisseurs nègres, sémites, persans, grecs ou romains. Et, dans cet immuable pays, le fellah est toujours demeuré le même, semblable à ses plus lointains ancêtres.

A peine peut-on signaler quelques exceptions à cette généralité du type, dont la plus importante, qui a laissé sa trace, est due à l'invasion des Hycsos. Leur type franchement étranger à l'Égypte semble être d'origine mongoloïde, et l'on en découvre quelques rares descendants chez les pêcheurs du lac Menzaléh, dans l'est du delta.

Le type égyptien est ainsi décrit par Hamy :

L'Égyptien est d'une taille au-dessus de la moyenne. L'examen des proportions fait ressortir un certain degré d'allongement du tronc par rapport aux membres, d'élongation relative des deuxièmes segments des membres (avant-bras, jambe) comparés aux premiers (bras, cuisse).

La poitrine est largement développée en travers. Les épaules sont larges, les bras musculeux; les hanches, au contraire, sont étroites; les jambes, plutôt sèches, n'offrent que peu de mollet. Le pied est, comme la main, proportionnellement un peu long; sa cambrure est faible, mais le talon est rarement saillant.

Le crâne est sous-dolichocéphale. Il est en outre moins haut que large, souvent un peu surbaissé du sommet.

La face peut être décrite de la manière suivante : le visage est ovale, plus ou moins allongé; le front, lorsqu'il est découvert, est assez haut, mais un peu fuyant; le nez est généralement fort, droit ou un peu aquilin, relativement long pour sa largeur. Le sourcil est long et droit, l'œil est grand, habituellement brun, fendu en amande, un peu enfoncé sous un orbite bien dessiné. Les pommettes sont modérément accentuées. L'oreille est petite, bien ourlée. La bouche, relativement large, est garnie de lèvres fortes et charnues, légèrement retroussées. Un menton habituellement carré complète ce portrait tracé, au dire de Hamy, d'après plusieurs centaines d'observations prises avec soin sur le vif.

Ajoutons que les cheveux, plus ou moins frisés, ne sont jamais laineux, et que la barbe clairsemée ne pousse un peu fort qu'au menton, où elle forme une barbiche.

Constatons, en outre, qu'il y a parfaite concordance entre cette description donnée par le savant professeur du Muséum et le portrait qu'un égyptologue des plus éminents a fait du type égyptien d'après les œuvres d'art (1).

A part quelques rares exceptions, le type humain créé par l'art égyptien est une généralisation ; il répond à l'homme jeune, en pleine possession de ses forces physiques; le type est le même pour les dieux, les rois ou les simples mortels. Toutefois, lorsqu'il s'agit de représenter un homme d'âge mûr et bien renté, ce n'est point sur le visage que se marque le progrès des ans, c'est sur le torse doté d'un certain embonpoint et marqué à la taille de plusieurs gros plis conventionnels qui représentent la surcharge graisseuse de l'abdomen. Quant à la femme, elle est toujours également figurée, comme dans un éternel printemps, avec les formes pures et sveltes de la jeunesse.

Pour l'enfant, habituellement représenté nu, à part les images de certains dieux, c'est un petit homme en miniature.

Avant d'aborder l'étude des œuvres de la statuaire égyptienne, il me paraît nécessaire de dire quelques mots de la technique du sculpteur égyptien et de préciser les méthodes qu'il employait pour tailler une statue. Notre tâche en sera facilitée et, sur bien des points, notre description y puisera des lumières et des sûretés. En effet, un des premiers écueils à éviter est celui qui a été signalé par Heuzey, lorsqu'il dit à propos des statues chaldéennes : « Ce n'est qu'avec une extrême réserve que l'on peut se hasarder à faire de l'ethnographie avec les types créés par la sculpture, surtout avec les types archaïques, soumis plus que tous les autres aux conventions d'école. Or, c'est une habitude commune aux sculpteurs des époques anciennes que de laisser subsister dans leur travail la trace des plans qui ont servi à le préparer (2). »

En ce qui concerne l'art égyptien, cette persistance des plans de prépara-

(1) Maspéro, *Histoire des peuples de l'Orient classique*, p. 47.
(2) Heuzey, *les Fouilles de Chaldée*, p. 11.

tion dans l'œuvre achevée ne semble pas avoir été seulement le propre des époques primitives. L'examen attentif des statues en révèle des traces plus ou moins marquées dans un très grand nombre d'œuvres de toutes les époques, même les plus parfaites.



Fig. 4. — Statue en granit noir d'homme agenouillé. *(Musée du Caire, n° 1.)* D'après E. Grébaud. (*Le musée égyptien*, t. I, pl. XIII.)

Il en ressort, en effet, jusqu'à l'évidence, que la statue était d'abord dégrossie suivant des plans géométriques dont la réunion affectait le plus souvent la forme cubique (1). Il suffit de rappeler, par exemple, la très ancienne statue d'un personnage agenouillé, qui porte le n° 1 du musée du Caire (fig. 4).

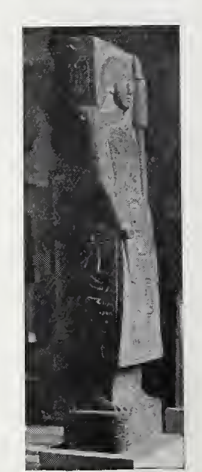


Fig. 5. — Statue en granit gris du prêtre Ounnoure. *(XIXe dynastie. Musée du Louvre.)*

Cette figure présente l'aspect géométrique le plus accentué : le torse est plat, les bras sont quadrangulaires, la saignée occupe la face antérieure du membre, malgré la pronation de l'avant-bras; les genoux fléchis sont carrés, la face externe du membre inférieur fléchi est plate et verticale.

Une autre statue, d'une époque bien postérieure, est également très démonstrative à cet égard (fig. 5); c'est celle d'Ounnowre, qui appartient à la XIXe dynastie et qui se trouve au musée du Louvre. Ici, la ronde-bosse est manifestement le résultat de quatre bas-reliefs accolés. Cette statue, à cause de son apparence de pilier quadrangulaire dont le haut dépasse la tête, avait probablement une destination spéciale, et l'artiste égyptien a pu être guidé ici par une idée qu'on ne retrouve pas ailleurs.

Mais, de la même époque, un groupe en granit rose qui se trouve un

(1) Cette hypothèse se trouve d'ailleurs confirmée par la découverte à Tanis, par Maspéro, de modèles d'école consacrés à l'étude de la ronde-bosse.

peu plus loin dans la même galerie, offre les mêmes caractères (fig. 6). En particulier, le membre supérieur est marqué d'une longue arête qui n'est autre que la trace de l'angle qui séparait, sur le bloc primitif, le plan antérieur des plans latéraux.

Fig. 6. — Groupe en granit rose.
(XIXe dynastie. Musée du Louvre.)

Et jusque dans la dernière période qui vit l'éclosion d'un art particulièrement fin et délicat, on trouve également, sur certaines œuvres, cet aspect quadrangulaire et cubique que nous venons de signaler sur les œuvres précédentes, témoin cette statue agenouillée de l'Art saïte (XXVIe dynastie) (fig. 7). Les ressemblances avec l'ancienne statue du musée de Giseh sont frappantes. Le personnage est de proportions plus élancées, le faire en est beaucoup plus habile et plus soigné, mais l'aspect d'ensemble est le même et le rapprochement de ces deux œuvres, placées aux deux extrémités de l'évolution de l'art égyptien et séparées par tant de siècles, est particulièrement instructif.



Fig. 7. — Statue en grès d'un prêtre nommé Nekht-hor-hed.
(XXVIe dynastie. Musée du Louvre.)

Ce n'est pas que, sur un grand nombre d'autres œuvres, cette trace des plans de l'ébauche ne tende à disparaître. Et, sur les meilleurs, il n'en reste que peu de chose. Mais on peut affirmer, et c'est spécial à l'art égyptien, que sur le plus grand nombre des statues, y compris les plus justement renommées, il est possible de relever en un point quelconque, si ce n'est sur la face, tout au moins sur le torse, les bras ou les jambes, plus ou moins accentué, quelque signe révélateur de la technique qui vient d'être indiquée.

Il y a là — et c'est la raison de ce qui précède — un élément qui, dans

l'étude que nous entreprenons, mérite d'entrer en ligne de compte. Nous y trouverons, ainsi qu'on le verra, la raison d'être de certaines formes singulières que l'anatomie seule ne suffit point à expliquer.

Notre travail sera divisé en deux parties. Dans la première, nous étudierons les œuvres de l'art égyptien — sans avoir la prétention de les décrire toutes — en suivant la classification généralement admise par les historiens. Dans la seconde, nous réunirons, en un tableau d'ensemble, les traits si caractéristiques de la figure égyptienne.



Fig. 8. — Ket.

(D'après Wilkinson, *Manners and Customs of the ancient egyptians,* III. Pl. LV. Les références concernant cet ouvrage se rapportent à l'édition de 1878 en trois volumes.)

PREMIÈRE PARTIE

ESQUISSE DES GRANDES PÉRIODES DE L'ART ÉGYPTIEN

LES ŒUVRES

Dans la revue que nous allons entreprendre de quelques-unes des œuvres de l'art égyptien parmi les meilleures et les plus typiques, nous suivrons la classification généralement admise et nous les répartirons sous les rubriques suivantes :

1° Art primitif (Ire à IIIe dynastie);
2° Art de l'Ancien Empire (IVe à X^e^ dynastie);
3° Art du Premier Empire thébain (XIe à XVIe dynastie);
4° Art du Deuxième Empire thébain (XVIe à XXIe dynastie);
5° Art saïte (XXIe à XXXe dynastie).



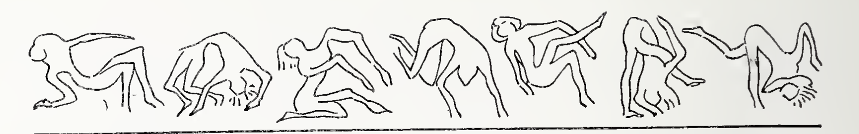


Fig. 9. — Gravures de la base des statues assises de Kha-Sekkem et représentant des cadavres ennemis.
(Il y a plus d'une trentaine de croquis, tons différents.)
(D'après J. E. Quibell, *Hierakonpolis*, vol. I. Pl. XL.)

PÉRIODE PRIMITIVE

Il n'y a pas longtemps encore qu'avec les œuvres dûment attribuées à la IIIe et à la IVe dynastie, l'art égyptien apparaissait comme né tout d'une pièce, déjà fixé par les règles d'une tradition ferme et impérieuse. « De l'art égyptien, écrivait Nestor l'Hôte, nous ne connaissons que la décadence. » — « L'Égypte, quand elle nous apparaît, disent Perrot et Chipiez, avec ses premiers monuments, posséde un art déjà si avancé qu'il semble non pas un commencement, mais le terme d'un long mouvement ascensionnel. » Des événements récents ont donné raison à ces éminents observateurs, et une longue période antérieure a été révélée.

En effet, vers la fin du siècle dernier, des découvertes imprévues vinrent apporter sur les origines de l'art égyptien des éclaircissements devenus bientôt des certitudes. Longtemps niée par de nombreux observateurs, l'existence des époques préhistoriques a été péremptoirement démontrée en Égypte par les recherches de M. de Morgan (1).

L'industrie préhistorique ne diffère pas de ce qu'elle a été dans les autres pays. Toutefois, la taille du silex y a été poussée à un degré de perfection inconnu ailleurs et elle a continué pendant la période historique jusque

(1) *Recherches sur les origines de l'Égypte, l'âge de la pierre et les métaux*, par J. de Morgan. Paris, Leroux, 1896.
Recherches sur les origines de l'Égypte. Ethnographie préhistorique et tombeau royal de Négadah. Paris, Leroux, 1897.

sous la XIIe dynastie. De même la céramique témoigne, dès les plus anciens exemplaires, d'une habileté rare.

Mais les manifestations artistiques elles-mêmes n'ont rien de spécialement remarquable et n'égalent pas celles de nos chasseurs de rennes de la même époque.

On note des peintures de vases, des graffiti dans les rochers, de petits objets trouvés dans les tombes, des plaques de schiste découpées en silhouettes d'animaux, des figurines grossières en terre cuite d'hommes ou d'animaux, des figures féminines avec la stéatopygie habituelle, etc.

Il n'y a là rien qui mérite de nous arrêter. Mais il n'en est pas de même de toute la série des œuvres découvertes par MM. de Morgan, Petrie, Quibell, Amelineau, etc., et dont l'antiquité remonte au delà des dynasties historiques connues jusque-là. La liaison peut-elle se faire entre ces dernières trouvailles et la préhistoire? Il semble bien que quelques chaînons manquent encore. Car l'art ainsi révélé se montre déjà créateur de types et il se relie étroitement à celui des dynasties historiques. Les curieux spécimens qui le représentent sont attribués d'un commun accord aux deux premières dynasties. Ce sont des statuettes d'ivoire, de calcaire, de basalte ou de terre cuite, voire des statues, puis de petits bas-reliefs sur plaque de chiste ou d'ardoise, des casse-têtes d'ivoire ornés de bas-reliefs, etc. Notre curiosité est encore augmentée du fait que, parmi tous ces objets d'une si haute antiquité, un groupe important a trait à la figure humaine. Il convient d'ailleurs d'y faire entrer deux œuvres connues depuis longtemps et non des moins remarquables, la statue n° 1 du musée du Caire et les panneaux d'Hosi du même musée, que la découverte de noms de bannières royales sur l'épaule de la première et les caractères des hiéroglyphes tracés sur les seconds permettent de rattacher à ces lointaines époques.

* * *

Les plus anciens monuments qu'on puisse attribuer aux premières dynasties sont des stèles ornées de bas-reliefs, dressées sur les tombeaux qui, creusés en terre, ne dépassaient guère le niveau du sol (fig. 10).

Les stèles des particuliers portent des inscriptions à peine dégrossies et des silhouettes sommaires et rapides des personnages inhumés. On y retrouve néanmoins les formes si souvent employées dans la suite, la sta-

tion droite avec les épaules de face et les jambes de profil, la station à genoux, diverses sortes de station accroupie.

Mais, si ces ouvrages imparfaits peuvent être assimilés à certaines œuvres préhistoriques, il n'en est pas de même des stèles des tombeaux royaux de même provenance et qui témoignent d'une science

Fig. 10. — Une stèle d'un personnage privé trouvée a Abydos (musée du Caire) avec quelques figures gravées sur d'autres stèles analogues du même musée.

(D'après de Morgan. *Recherches sur les origines de l'Égypte. Monuments contemporains du tombeau royal de Négadah*, par J. Séguier, p. 239-240.)

du dessin et d'une habileté technique que la préhistoire ne connaît pas. Le musée du Louvre en possède, dans la stèle du roi Serpent, un spécimen des plus remarquables (fig. 11).



Fig. 11. — Stèle dite du roi Serpent provenant de la sépulture a Abydos d'un roi de l'Égypte primitive.

(Musée du Louvre, salle du mastaba.)

Le Faucon d'Horus est perché sur un rectangle dont le champ supérieur contient le nom du roi et l'inférieur la façade d'une maison qui figure la demeure de l'éternité. Les contours du faucon sont découpés, malgré la dureté de la matière, avec une étonnante précision, et l'animal est traité avec une maîtrise qui atteint un degré de perfection

qui fut quelquefois égalé dans la suite, mais non dépassé. « Les caractères spécifiques du faucon, dit Maspéro (1), la rondeur de la tête et son emmanchement au corps, la courbe du bec, la vigueur de l'aile, la puissance des serres sont exprimés aussi fidèlement que par un naturaliste. »

Moins parfaits d'exécution peut-être, mais d'un plus haut intérêt pour nous, à cause des sujets représentés, sont les bas-reliefs des plaques de schiste historiées qui, au nombre d'une quinzaine, entières ou mutilées, sont réparties entre les musées, au Caire, à Paris, à Londres, à Oxford. C'est là, en effet, que nous voyons se former le dessin de la figure humaine, tel que l'a conçu et exécuté l'artiste primitif d'Égypte.

Les Égyptiens, même aux époques où l'art a été le plus parfait, ont toujours ignoré la perspective. Quand ils ont essayé, par exemple, de reproduire une maison ou un jardin avec des personnages, chaque objet est représenté en plan ou en projection orthogonale, vu d'une seule face, et les autres faces se déroulent à côté, afin que le spectateur n'ignore rien de ce que l'on veut lui montrer. Les personnages sont figurés en dehors de la place qu'ils devraient normalement occuper. Quand il s'agit de la figure humaine, l'artiste a les mêmes préoccupations et aucune partie de cette figure n'est traitée suivant les règles de la perspective; l'œil, par exemple, est toujours dessiné de face et jamais dans le raccourci du profil qui en cache toute la moitié interne. Pour la même raison, la saillie du nez, comme celle du menton, ne se juge bien que sur le profil : aussi les Égyptiens ont-ils adopté comme règle de dessiner toutes les têtes de leurs personnages de profil avec l'œil de face. Les enfants font de même dans leurs premiers tâtonnements, et ce n'est pas sans raison que l'on a dit que l'enfance de l'art ressemble à l'art de l'enfant. Chez tous les peuples, les débuts de l'art ont vu semblable coutume, mais ce qui est spécial à l'art égyptien, c'est que cette formule, enfantine pour ainsi dire, n'a jamais, dans la suite des temps, fait place à une forme moins conventionnelle et plus vraie, et qu'aux derniers temps de la civilisation égyptienne, les têtes des bas-reliefs étaient encore dessinées de la même façon.

Les têtes dessinées de face dans l'art égyptien sont d'une assez grande rareté. Nous en donnerons plus loin des exemples.

Les mêmes raisons ont conduit l'artiste égyptien, dans le dessin de la

(1) *Égypte*, dans la collection Hachette : *Ars una, species mille*, p. 21.

figure entière, à représenter, sous la tête de profil, les épaules de face et les jambes à nouveau de profil. Il évitait ainsi les raccourcis où entre la perspective, montrait à la fois les deux épaules et faisait voir les pieds dans tout leur développement.



Fig. 12. — Plaque de schiste sculptée (détail).
(Égypte primitive. Musée du Louvre.)
(D'après L. H. Heuzey, *Bull. de Corr. hell.* 1892, p. 307. Pl. I.)

Comme nous venons de le voir pour la tête, c'est la méthode imaginée par l'enfant et tous les arts primitifs.

Nous verrons cette formule se créer dans l'art égyptien, où elle demeure tout le temps de sa durée, mais en s'y perfectionnant par une modification de l'aspect du bassin qui la rend vraisemblable et presque naturelle.

Les plus anciens bas-reliefs égyptiens sont gravés sur les plaques de schiste ou d'ardoise dont nous avons parlé plus haut et dont la signification

reste indécise. Elles portent sur leurs deux faces des scènes variées où figurent des hommes et des animaux.

Bien que l'origine égyptienne de ces premières manifestations artistiques soit établie de façon indiscutable par la présence de signes non douteux (1), on peut relever sur les personnages et les animaux des caractères asiatiques fort curieux.

Toutes les têtes ont des profils aigus, avec le nez volumineux et saillant, qui se rapprochent des profils des statuettes ou statues de la même époque dont nous parlerons plus loin, mais qui offrent aussi les plus grandes analogies avec les profils des vieux rois chaldéens, Our-Nina et Eannadou.

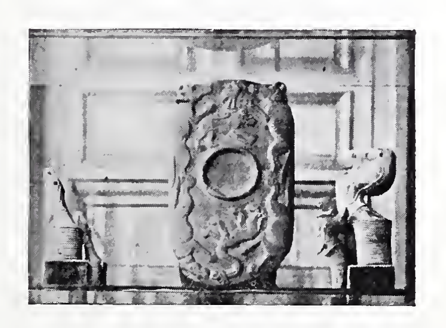


Fig. 13. — Pieds de meuble en ivoire. (*Découverts à Oûmmel-Gaab, près d'Abydos. Égypte primitive. Musée du Louvre.*)

Une des plus intéressantes et des plus finement sculptées de ces plaques de schiste appartient au musée du Louvre et représente un taureau terrassant un homme (fig. 12). Dans la description minutieuse qu'il en donne (2), Heuzey insiste sur le caractère assyrien de l'animal, qu'il considère comme le « prototype des taureaux de Tirynthe et d'Amyclès ».

Quant au guerrier ainsi terrassé, il a une grosse tête disproportionnée de volume, comme dans beaucoup d'œuvres primitives, le front petit et fuyant, le nez volumineux et saillant, le menton qui rentre orné d'une longue barbiche et l'œil énorme, de face sur le profil, avec un sourcil épais se prolongeant sur le nez comme dans les têtes chaldéo-assyriennes. Les membres sont courts et puissants, sans grands détails anatomiques. Toutefois, en haut du torse, la naissance des clavicules est indiquée comme sur les bas-reliefs assyriens, et le mollet sur lequel appuie le sabot de la bête est volumineux à la manière assyrienne, que rappelle également la face interne du tibia se continuant avec la malléole du même côté. Les mains

(1) Cartouches hiéroglyphiques, enseignes égyptiennes, emblèmes des différents dieux d'Égypte.

(2) Heuzey, *Bull. de Corr. hell.*, t. XVI, p. 1.

ouvertes sont modelées avec soin, les doigts finement dessinés. Elles se distinguent par un pouce volumineux qui rappelle celui des statues chaldéennes. De ce taureau dont le caractère assyrien est hors de doute, on peut rapprocher les pieds de meubles en ivoire (fig. 13) trouvés par M. Amelineau à Oûmmel-Gaab, près d'Abydos.

Sur un autre plateau sculpté en schiste dur, vert foncé, avec, au milieu,



Fig. 14. — Détail d'une plaque de schiste gravée.
(Égypte primitive. Musée du Louvre.)

un large godet circulaire, Heuzey a décrit une suite de guerriers en marche de type oriental, même sémitique, avec le nez saillant et arqué, la barbe en pointe (fig. 14). Je ne retiendrai de ces curieuses figures, dont Heuzey a fait ressortir tout l'intérêt, que la façon dont sont traitées les jambes, suivant qu'elles sont vues par leur face externe ou par leur face interne. Cette dernière est le siège d'un détail anatomique très exact. C'est cette longue entaille qui contourne le genou pour embrasser ensuite tout le muscle du mollet qu'elle sépare du tibia. Une telle forme, très proche de la nature, relève beaucoup plus de l'Assyrie que de l'Égypte.

Faut-il conclure de ces caractères asiatiques non douteux des figures humaines et des animaux relevés sur des bas-reliefs dont l'origine égyptienne est aujourd'hui hors de conteste, à l'origine babylonienne de la civilisation égyptienne, comme le pense M. de Morgan, ou bien, suivant l'opinion de M. Naville, les civilisations de la Mésopotamie et de la vallée du Nil n'ont-elles pu avoir un point de départ commun, à partir duquel elles ont divergé?

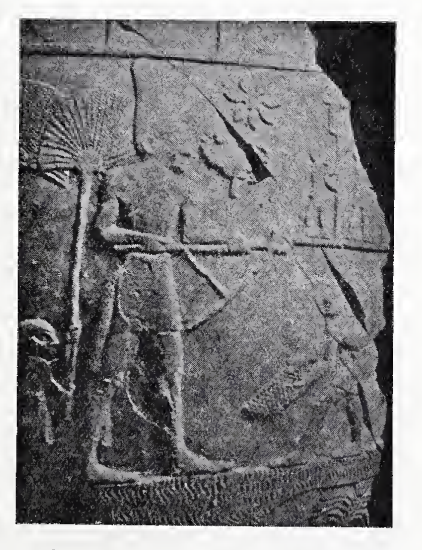


Fig. 15. — Roi tenant la houe.
(Détail d'un casse-tête d'ivoire. Égypte primitive.)
(D'après Quibel, *Hiérakonpolis* I. Pl. XXVI, c.)

On peut rapprocher des figures de cette dernière palette celles qui ornent la masse d'un casse-tête (fig. 15) trouvé à Hiérakonpolis par M. Quibel, et qui présentent avec elles de grandes analogies par les proportions courtes et massives, ainsi que par le volume des muscles.

La célèbre plaque d'ardoise découverte par M. Quibel à Hiérakonpolis, et qu'il désigne sous le nom de palette du roi Narmer, offre à notre point de vue un intérêt encore plus considérable. Au caractère assyrien des animaux qui y sont représentés s'ajoutent, dans le dessin et le modelé des personnages, des signes qui les rattachent indiscutablement au style égyptien.

Cette plaque est gravée sur les deux faces (1).

D'un côté (fig. 16), le roi est représenté vainqueur de ses ennemis. Il est suivi de son garde du corps et, au registre inférieur, deux ennemis fuient.

De l'autre côté (fig. 17), une procession triomphale le conduit, suivi de

(1) Elle est creusée, d'un côté, d'une excavation arrondie qu'on a supposé être une sorte de godet pour délayer les couleurs, d'où le nom de palettes sous lequel on désigne d'ordinaire ces curieuses pièces, dont il existe un certain nombre de spécimens de dimensions variées. Mais rien n'est moins prouvé et leur signification n'est pas encore établie.



Fig. 16. — Grande palette dite du roi Narmer (recto).

(Égypte primitive.)

(D'après un moulage du Musée du Louvre.)



FIG. 17. — GRANDE PALETTE DITE DU ROI NARMER (verso).
(Égypte primitive.)
(D'après un moulage du Musée du Louvre.)

son garde du corps et précédé de quatre porte-étendards et du grand prêtre, vers les corps des ennemis liés et décapités. Au-dessous de cette scène, deux animaux légendaires, tenus en laisse, entourent de leurs cous enlacés et démesurément allongés le godet central. Au registre inférieur, un taureau terrasse un homme.

Le trait qui cerne les figures est très ferme et leur relief peu considérable est obtenu en baissant le fond à l'entour.

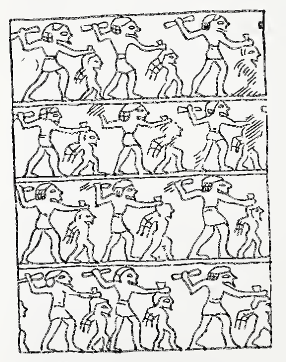


Fig. 18. — Pharaon massacrant l'ennemi.
Développement d'un cylindre d'ivoire.
(Égypte primitive.)
(D'après Quibell, *Hiérakonpolis*, I. Pl. XV.)

La plus grande figure représente le roi vainqueur de ses ennemis. De sa main gauche, il tient par les cheveux son adversaire agenouillé qu'il se dispose à frapper de sa masse d'arme tenue dans sa droite levée. Ce geste du Pharaon victorieux, déjà répété à satiété sur des cylindres d'ivoire découverts également par M. Quibel au même endroit (fig. 18), sera reproduit, sans modifications sensibles, tout au long de la civilisation égyptienne, dans tous les bas-reliefs destinés à commémorer la victoire du Pharaon, et jusque sur les murs des grands temples de l'époque des Ptolémées.

La forme d'ensemble précise les principaux traits déjà signalés de la formule égyptienne : tête de profil avec œil de face sur des épaules de face et les membres inférieurs de profil. Toutefois, le diamètre des épaules n'a rien d'exagéré, les reliefs deltoïdiens se confondant avec la partie supérieure du torse comme dans la figure assyrienne, ainsi que nous le verrons plus loin. Mais les muscles sont moins gros et tout le personnage a cette sveltesse propre à l'art égyptien. On peut noter aussi les proportions bien spéciales qui caractérisent pour toujours les productions de cet art et qui consistent dans la brièveté du torse par rapport aux membres, les poignets descendant au niveau du genou si le bras était abaissé et le milieu de la figure debout se trouvant à hauteur du milieu de la cuisse; de plus, longueur exagérée des jambes par rapport aux cuisses.

Quant aux formes elles-mêmes, elles ne sont pas moins intéressantes à étudier. Le torse est plat, avec à sa partie supérieure la seule indication

atténuée des saillies claviculaires. Le cou est barré transversalement par le méplat du sterno-mastoïdien, dont l'attache inférieure mal placée ne concorde pas avec la rotation du cou. Ce contresens anatomique a été maintes fois reproduit aux époques suivantes. Mais c'est sur les membres que le modelé est le plus curieux. La face palmaire des avant-bras est rayée de deux sillons longitudinaux qui rappellent la forme des muscles de la région et, sur les bras, un relief trop reporté en dehors n'en représente pas moins fidèlement le biceps vu sur le profil du membre. Les genoux montrent, en avant, la rotule très schématisée d'une façon qui rappelle un peu l'art assyrien, mais la face interne, uniforme et saillante, se continuant avec la face interne du tibia, est très proche de la nature, pendant que la face externe aplatie voit naître les modelés des muscles de la jambe. Ces derniers muscles, à la région externe. sont figurés avec une remarquable exactitude, très correctement observée dans la suite. En son milieu, c'est la longue et étroite saillie des muscles péroniers, terminée en bas par la malléole externe, bordée en arrière par le bord externe du soléaire isolé du jumeau externe. Mais autant l'analyse anatomique de cette face externe est aisée, autant la face interne pose un problème que nous n'avons point résolu. On peut considérer que la malléole interne a été copiée sur l'externe, ce pourquoi elle ne se continue pas, comme cela devrait être, avec la face interne du tibia, mais pourquoi se termine-t-elle en haut en pointe effilée? Et que signifie ce long fuseau marqué d'un sillon à son centre et qui occupe le milieu de la région? Il ne répond certainement à aucune donnée anatomique, et nous ne voyons pas, dans les arts contemporains, à quelle forme mal interprétée il pourrait se rattacher. C'est une invention de l'artiste dont des découvertes nouvelles pourraient peut-être donner la raison.

C'est déjà beaucoup que l'artiste primitif ait su noter, avec tant d'exactitude pour la face externe, les différences qui existent dans le modelé des deux jambes suivant qu'on les voit en dehors ou en dedans.

Par contre, les deux pieds, sommairement profilés, sont également vus par la face interne et montrent le pouce. C'est là une incorrection bien souvent reproduite plus tard.

Ces mêmes détails de modelé s'observent sur tous les autres personnages de tailles variées qui garnissent les deux faces de cette remarquable palette.

En terminant, je signalerai la facture des oreilles, toujours grandes et rappelant le faire des plus anciens bas-reliefs chaldéens.

Il faut noter enfin les profils des porteurs d'enseigne, dont les deux bras partent d'une épaule projetée en avant du torse et surtout ceux des deux gardiens qui tiennent en laisse les animaux au long cou. L'épaule, suivant une habitude dont nous constaterons plus loin la fréquence dans l'art égyptien, est comme décrochée en avant et devient le point de départ des deux membres supérieurs (fig. 274 à 283).

Si, d'autre part, l'on considère le caractère nettement assyrien des animaux sculptés sur le revers de cette palette, on est conduit à considérer cette figure royale comme un affranchissement de l'influence babylonienne et une tentative heureuse vers la réalisation d'un idéal franchement égyptien.

Les panneaux en bois du Musée du Caire qui représentent un nommé Hosi debout et assis sont connus depuis longtemps, mais ce n'est que depuis peu qu'on les rattache à ces lointaines époques et ils viennent se placer tout naturellement après la figure que nous venons d'étudier. En outre qu'ils sont d'une exécution très remarquable, « jamais, dit M. Maspéro, on n'a taillé le bois d'unemain plus ferme et d'un ciseau plus délicat » (1). Ils marquent une date dans l'histoire du bas-relief égyptien, car on y voit se préciser d'une façon définitive pour ainsi dire la formule déjà esquissée sur la palette du roi Narmer et qui se maintiendra telle tout le temps que durera la civilisation égyptienne. Or, dans les limites étroites de cette formule, il est intéressant de relever, dès maintenant, les accents de nature et de vérité par lesquels l'artiste a su, dès cette lointaine époque, marquer son œuvre et qui, dans la suite, ne se retrouveront pas toujours notés avec autant de sincérité et de succès (fig. 19).

Au cou, par exemple, le relief vertical du sterno-mastoïdien reproduit très heureusement le modelé de ce muscle dans la rotation de la tête. Si les saillies claviculaires sont, comme sur beaucoup de statues, traitées d'une façon trop sèche et uniforme, du moins leur modelé subit-il une inflexion qui se rapproche de la forme naturelle. Il faut remarquer la saillie des deltoïdes, de l'angle sternal (détail anatomique délicat), du grand pectoral gauche, près du profil antérieur, le seul noté, suivant un usage qui se perpétuera, de la hanche droite et le dessin de l'ombilic au milieu du relief de l'abdomen.

Les membres sont modelés avec un égal bonheur.

(1) Maspéro, *Archéologie égyptienne*, p. 203.

Les profils et les modelés des deux bras, chacun dans une position différente, sont délicats et bien observés. A droite, on note sur le dos du bras la saillie du triceps, au coude l'olécrâne avec la dépression épicondylienne, puis, à l'avant-bras, les reliefs distincts des muscles épicondyliens et des extenseurs. A gauche, le biceps se dessine régulièrement, mais la saignée est indistincte, et, sur l'avant-bras dont les contours sont fort justes, le sillon en méplat de la face antérieure est exactement représenté. Enfin les mains, pierre d'achoppement de l'art égyptien à toutes les époques, montrent pour le moins correctement l'une le dos, l'autre les doigts repliés dans la paume, le pouce comme toujours étant appliqué au bord externe de l'index.



Fig. 19. — Panneau en bois sculpté d'un nommé Hosi.
(Égypte primitive. Musée du Caire.)
(Phot. E. Brugsch-Pacha.)

Les membres inférieurs ne sont pas moins exacts. La rotule se compose de deux saillies superposées dont l'inférieure s'appuie sur les plateaux du tibia. Elle est surmontée du gros relief musculaire de la cuisse marqué ici d'un petit relief oblique, détail qui se rapproche de la nature, qu'on trouve reproduit sur les bas-reliefs

de l'Ancien Empire (fig. 74, 75 et 76), mais qui n'a pas prévalu dans la suite.

Les genoux ne se ressemblent pas, l'un étant vu en dehors, l'autre en dedans. L'artiste a fort justement noté la face interne soulevée par un relief uniforme, pendant que la face externe est aplatie dans son ensemble marquée d'une faible saillie en son milieu. Ces différences n'ont pas toujours dans la suite été aussi bien observées.

Les jambes se distinguent par des modelés appropriés suivant qu'elles montrent la face externe ou la face interne. En dedans, c'est le jumeau interne, le soléaire qui remonte très haut, suivant une mode dont l'art égyptien ne se départira pas, enfin la face interne du tibia aboutissant à la malléole interne trop menue; en dehors, c'est le jumeau externe, les péroniers et le groupe des muscles antérieurs.

Les pieds sont également modelés différemment. Sur le gauche, vu par le dedans, on distingue la gouttière calcanéenne et le relief musculaire du bord interne distinct du dos du pied; sur le droit, vu en dehors, la saillie du bord externe longe le sol et, au-dessus, le pédieux confond son relief avec celui du dos du pied. Mais, fait singulier et qui se retrouvera fréquemment, les deux pieds montrent le pouce.

Ces oppositions dans le modelé des deux membres inférieurs dénotent une juste observation de la nature qui ne sera guère dépassée. Hosi présente des proportions élancées qui montrent que les proportions courtes ne sont pas exclusivement réservées aux périodes primitives.

De plus, les disproportions qui se voient ici, membres supérieurs trop longs par rapport au torse, jambe trop longue par rapport à la cuisse trop courte — disproportions déjà observées sur la grande figure de la palette d'Hiérakonpolis — se perpétueront tout le long de l'art égyptien.

Les quelques rondes-bosses qui datent de cette même époque sont loin d'avoir la valeur des bas-reliefs que nous venons d'étudier.

M. Naville a décrit une statuette en basalte de la collection Mac Grégor qu'il considère comme la plus ancienne figure égyptienne connue (fig. 20). Elle offre comme les statuettes d'ivoire découvertes à Hiérakonpolis par M. Quibel et d'autres encore tous les caractères obligés de l'archaïsme, rectitude et symétrie absolue, bras étendus collés sur le côté, etc., caractères qui ne témoignent que de l'évolution incomplète du développement artis-

tique, commune à tous les temps et à tous les pays et qui en conséquence ne sauraient caractériser aucun d'eux. Mais on peut noter sur la statuette Mac Grégor deux traits qui s'éloignent de l'archaïsme banal pour caractériser le type égyptien : c'est l'amincissement de la taille, joint à la carrure des épaules.

La statuette en basalte fort bien conservée est, malgré son poli, d'un faire grossier et sans délicatesse. Les statuettes d'ivoire découvertes par M. Quibell à Hiérakonpolis et conçues sur le même type, dénotent, malgré leur détérioration, une plus grande habileté et plus de savoir dans

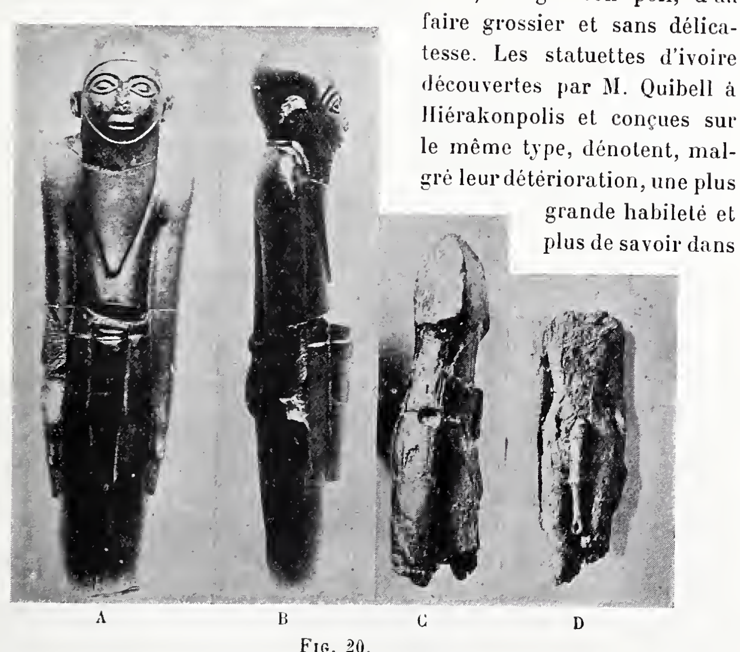


Fig. 20.

A. B. — Statuette en basalte de la collection du Révérend Mac Grégor a Tamworth.

(D'après Naville, *Recueil des travaux relatifs à la philologie et à l'archéologie égyptienne et assyrienne*, par Maspéro, année 1900, p. 65.)

C. D. — Statuettes en ivoire.

(D'après Quibell, *Hiérakonpolis*, I. Pl. X, C et pl. VIII, D.)
(Égypte primitive.)

la structure du corps humain (fig. 20 C. D.). Les épaules sont distinctes de la poitrine, les bras, sur lesquels apparaît un commencement de modelé, n'adhèrent pas à la taille, le bassin se développe, les reins se

creusent légèrement, les pectoraux se gonflent et le ventre se modèle.

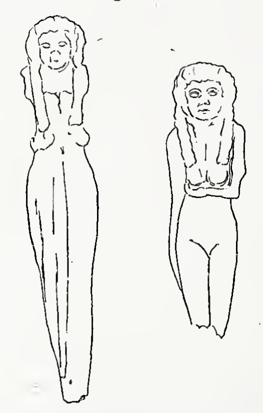


Fig. 21. — Figurines d'ivoire. (D'après Quibell, *Hiérakonpolis*, I. Pl. IX.)

Toutes ces statuettes viriles sont nues, elles sont — aussi bien celles en basalte que celles en ivoire — simplement ceintes d'un cordon qui soutient cet étrange étui phallique descendant jusque près du genou et en usage chez les Africains (1).

Au nombre des figurines en ivoire il en est deux sur lesquelles s'esquisse la forme féminine avec des caractères différents (fig. 21). Sur l'une, saillie des seins, dessin du ventre; sur l'autre, opposition entre le diamètre transverse des épaules et celui du bassin; sur les deux, abondantes chevelures.

La forme féminine est plus habilement reproduite sur certaines figurines de la collection Mac Grégor. Les seins sont figurés. Le bassin est développé sans exagération, mais le triangle sexuel, sur la plupart, s'étale inconsidérément (fig. 22). Le geste des bras varie et sur l'une d'elles, dont les jambes sont comme enveloppées de draperies, les membres supérieurs



Fig. 22. — Figurines d'ivoire de la collection Mac Grégor.
(Égypte primitive.)
(D'après Naville, *Recueil des travaux relatifs à la philologie et à l'archéologie égyptienne et assyrienne*, par Maspéro, 21e année, 1899, p. 212. Pl. IV.)

(1) Cet étui ou cornet phallique devait être un insigne et la marque distinctive d'une race. On le voit sur le personnage de la figure 12. Des bas-reliefs du Nouvel Empire montrent les prisonniers libyens pourvus de cet attribut, ainsi qu'on en trouvera plus loin de nombreux exemples.

reproduisent très exactement, à quelque quarante siècles de distance, le geste pudique de la Vénus de Médicis.

A ces premières figurations féminines, il faut rattacher les figurines égyptiennes archaïques décrites par Naville (1) et aujourd'hui au musée de Genève.

Elles sont grossières et la nature de la terre indique l'époque de la tombe de Négadah, attribuée à la Ire dynastie.

L'une d'elles (fig. 23), aux hanches bien marquées et serrant de ses deux mains des seins volumineux, est considérée par Naville comme le type de la fécondité, antique spécimen d'Anaitis ou d'Istar, dont l'origine babylonienne est connue.

M. Naville verrait dans cette curieuse statuette une nouvelle preuve de la communauté d'origine entre les deux civilisations babylonienne et égyptienne.



Fig. 23. — Statuette archaïque égyptienne.

(Musée d'archéologie de Genève.)

(D'après Naville, *Recueil des travaux relatifs à la philologie et à l'archéologie égyptienne et assyrienne*, publié par Maspéro, 21e année, 1899, p. 212.)

Les statuettes d'ivoire découvertes par M. Quibel à Hiérakonpolis, dont nous venons de parler, abandonnent ces formes outrées et, sur deux d'entre elles, les formes féminines s'accusent avec la discrétion et l'élégance qui seront le propre de l'art égyptien.

Dès l'époque suivante, le type féminin est constitué et ne changera plus.

Mais ce qui démontre bien les tendances naturalistes de ces premiers artistes, c'est la copie très exacte des déformations rachitiques des membres inférieurs que montrent quelques figurines d'ivoire de la collection Mac Grégor et de M. Quibel à Hiérakonpolis (fig. 24).

(1) Naville, *Recueil des travaux relatifs à la philologie et à l'archéologie égypt. et assyr.*, publié par G. Maspéro, 21e année, p. 212.

L'art égyptien s'exerçait déjà à reproduire des déformations dont il dotera plusieurs de ses dieux, tels que le Ptah embryon et surtout le grotesque Bès et sa famille.

En outre des statuettes et figurines dont il vient d'être question, il existe de cette époque primitive plusieurs statues fort curieuses et qui sont vraiment les ancêtres de celles que l'Ancien Empire va nous montrer.

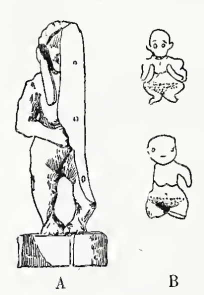


Fig. 24.— Figurines d'ivoire.

(Égypte primitive.)

A. (D'après Quibell, *Hiérakonpolis*, I. Pl. XI.)

B. (D'après Naville, collection Mac Grégor. *Recueil des travaux relatifs à la philologie et à l'archéologie égyptienne et assyrienne*, année 1900, p. 65.)

Nous avons déjà cité plus haut, à cause de son aspect géométrique, la statue n° 1 du Caire.

Cette statue (fig. 4), en granit noir tacheté de rouge, de petite dimension, a toujours été considérée, rien que par la façon dont elle est traitée, comme une œuvre de la plus haute antiquité. La découverte à Abydos de noms de bannières royales qui se retrouvent gravées sur l'épaule de cette statue, la font remonter à la Ire dynastie ou au commencement de la seconde, époque que l'on assigne aux rois de Négadah et d'Abydos. Elle prend donc de ce fait une grande importance et mérite que nous nous y arrêtions un instant.

La tête portée en avant tout en restant droite, le personnage est représenté à genoux, le derrière sur les talons, les deux mains ouvertes appliquées sur les cuisses. Ce qui frappe tout d'abord, c'est l'aspect géométrique de toute la figure déjà signalé (p. 11) et sur lequel je ne reviendrai pas.

Sur ce corps taillé comme à la serpe, la tête trop grosse, portée en avant mais non pendante, se distingue par une exécution bien supérieure, comme il arrive d'ailleurs dans la généralité des œuvres égyptiennes. Bien qu'encore un peu aplatie, la face est bien modelée et la tête, dans son ensemble, est correctement arrondie. Les pommettes ne sont point trop saillantes et les joues tournent assez bien. Le front un peu fuyant, le nez droit et saillant, les lèvres assez fortes et le menton qui rentre légèrement réalisent un type qui se rapproche de celui des premières œuvres citées plus haut. Enfin, l'expression de soumission et de crainte de toute la physionomie a un accent individuel qui s'accorde bien avec l'attitude générale.

La plupart des statues de cette époque, comme on en voit à Turin, à

Leyde, à Bruxelles, à Paris dans la salle du Mastaba (fig. 25), sont lourdes et trapues, avec une grosse tête, le cou épais et court, la tête enfoncée dans les épaules, le corps massif et traité sommairement, traits qui les apparentent avec la statue n°1 du Caire, dont nous venons de parler. Elles sont ou enveloppées de vêtements ou grossièrement taillées et ne sauraient nous occuper plus longtemps.



Fig. 25. — A. 38. Statue d'un fonctionnaire de la IIIe dynastie. *(Louvre, salle du Mastaba.)*

Il n'en est pas de même des statues trouvées à Hiérakonpolis et à El-Kab par M. Quibel. Elles appartiennent à la même époque que les tombeaux d'Abydos (Amelineau) ou de Négadah (de Morgan).



Fig. 26. — Tête de la statue brisée de Kha-Sekkem (calcaire). *(Égypte primitive.)* (D'après J. E. Quibell, *Hiérakonpolis*, I. Pl. XXXIX.)

C'est d'abord les deux statues assises de Kha-Sekkem, aujourd'hui au musée du Caire. L'une, en calcaire, est réduite en morceaux. La tête est conservée à peu près intacte (fig. 26 et 27), ainsi que la partie inférieure du corps avec le siège. L'autre, en schiste, est entière et n'a perdu que la moitié droite de la tête (fig. 28). Il en reste assez toutefois pour constater, en la comparant à la tête de la statue de calcaire, que c'est bien le même personnage et que les traits ont un caractère individuel très prononcé. Cette tête est traitée avec une réelle habileté; l'œil gros et à fleur de tête, grand ouvert, avec les deux paupières bien placées, est fort bien enchâssé dans l'orbite; la joue, bien modelée, laisse voir la saillie des pommettes, sans exagération. Elle tourne admirablement. Elle est séparée de la bouche par un sillon naso-labial bien observé.



Fig. 27. — Tête de la statue brisée de Kha-Sekkem (calcaire). *(Ég pte primitive.)* (D'après J. E. Quibell, *Hiérakonpolis*, I. Pl. XXXIX.)

Les lèvres fortes sont bien ourlées et le menton est rentrant. Le front fuit légèrement. L'oreille, par sa place trop haute, inaugure une tradition dont nous retrouverons plus tard de nombreux exemples. Ce n'est qu'à la fin de la période archaïque que l'on pourrait trouver dans l'art grec une tête susceptible de lui être comparée.



Fig. 28. — Grande statue assise de Kha-Sekkem (en schiste).
(Égypte primitive.)
(D'après Quibell, *Hiérakonpolis*, I. Pl. XLI.)

L'ensemble de la figure est de bonnes proportions ; malheureusement, la robe dont elle s'enveloppe nous en cache le nu. On observe toutefois le poing carré avec les doigts finement taillés et le pied avec les orteils plats et parallèles.

Mais l'autre souverain découvert par M. Quibel à El-Kab, et qui porte le nom de Nefer-Shem-Em, nous montre un bras nu et les deux jambes (fig. 29). Bien que plus lourde et plus grossièrement traitée, elle fait voir une anatomie qui, étant donnée sa haute antiquité, nous semble présenter le plus haut intérêt, car on y voit indiqués fort nettement les grands caractères qui constitueront le nu égyptien. On y reconnaît le modelé du deltoïde avec ses diverses portions, la saillie correcte du long supinateur et celle des extenseurs de l'avant-bras. Mais c'est surtout aux jambes que les détails anatomiques, nettement indiqués, prendront toute leur valeur quand nous aurons étudié l'art de l'Ancien Empire. C'est, en effet, en dehors, le plan des péroniers et, en dedans, les plateaux du tibia, l'étroitesse de sa face interne avec l'absence de malléole et surtout la puissante saillie du jumeau



Fig. 29. — Nefer-Shem-Em (grès).
(Égypte primitive.)
(D'après J. E. Quibell, *El-Kab*. Pl. III.)

interne, distincte du bord interne du soléaire remontant jusque sous l'extrémité supérieure du tibia.

Le personnage est debout, vêtu de la simple schenti et dans l'attitude de la marche. Bien que la photographie qu'en donne M. Quibel soit trop noire dans les ombres, on n'en distingue pas moins, au membre supérieur étendu et aux jambes, les très intéressants caractères sur lesquels je viens d'insister.

Nous verrons dans la suite que, dans les statues égyptiennes, la tête prend souvent la forme cubique avec la face aplatie taillée à la manière d'un bas-relief. Or, dans les plus anciens spécimens que nous venons de citer, quelque singulier que le fait paraisse, la face, loin d'être plate, est souvent anguleuse. C'est ce qui arrive sur la statuette Mac Grégor.

Il en est de même sur quelques ivoires de M. Quibel (fig. 30 A) à côté du type droit (fig. 30 B). Sur les statues assises de Kha-Sekkem, les têtes, d'ailleurs bien conservées, s'apparentent avec le même type : front fuyant, nez proéminent et menton rentrant. La tête de la statue n° 1 du musée du Caire, a des caractères analogues.

Cette sorte de dérogation que montre la tête aux méthodes employées pour sculpter le reste du corps, ne peut s'expliquer que par le souci de l'artiste de reproduire les traits individuels qu'il avait sous les yeux et qui devaient être particulièrement accentués.

En cela, il inaugurait l'art du portrait dans lequel l'Égypte devait exceller et, dès l'Ancien Empire, en donner les preuves les plus remarquables.

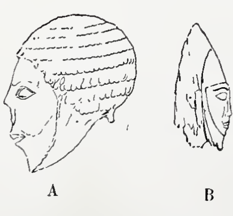


Fig. 30. — Têtes.
A. Grès. — B. Ivoire.
(D'après Quibell, *Hiérakonpolis*, I. Pl. V et VII.)

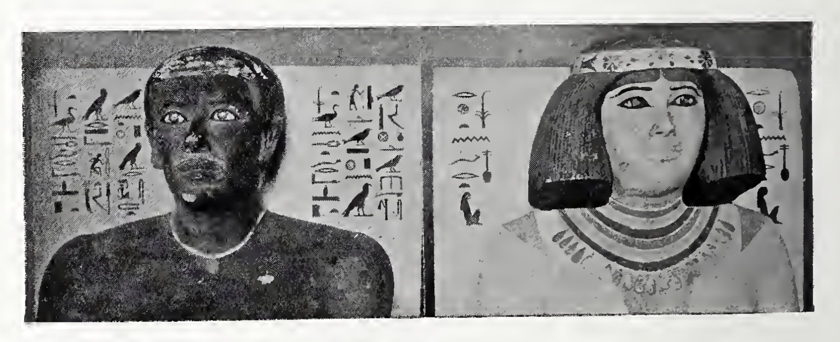


Fig. 31. — Têtes du groupe fig. 70.
(Phot. Brugsch-Pacha.)

ANCIEN EMPIRE

Les tombeaux de l'Ancien Empire ont laissé un grand nombre de statues funéraires. Elles sont loin d'avoir toutes la même valeur. Quelques-unes sont d'un style lourd et barbare qui a été pris quelquefois pour de l'archaïsme, mais qu'il convient de mettre souvent sur le compte de l'inhabileté et de l'ignorance. Tous les ateliers n'employaient pas des ouvriers de premier ordre. Mais il en est d'autres que l'on range avec raison au nombre des chefs-d'œuvre.

Le musée du Caire a réuni en une vitrine un certain nombre de ces statues (fig. 32) qui montre bien la variété des mouvements que les artistes égyptiens avaient su donner à ces représentations funéraires. C'est le seigneur seul ou avec son épouse. Mais c'est aussi les serviteurs dans l'exercice de leurs fonctions : boulanger brassant la pâte, cellerier poissant l'amphore, paysan allant au marché, scribe agenouillé, etc.

Ces œuvres se rattachent à celles dont il a été question dans le chapitre précédent, et elles apparaissent comme les produits d'un art complètement formé.

Nous pouvons constater, en effet, dès cette lointaine époque, l'existence de ces règles qu'un art n'invente et ne codifie pour ainsi dire qu'après un long passé. C'est la « formule » que l'art de l'Ancien Empire n'a point

inventée, qu'il a reçue toute faite des époques précédentes et qu'il a appliquée avec fidélité. Cette formule, les œuvres que nous allons examiner nous la font connaître dans ses détails. Elle est plus ou moins apparente, suivant la maîtrise ou l'inhabileté de l'ouvrier Même sur les œuvres les plus parfaites, elle existe et se trahit toujours en quelque endroit.

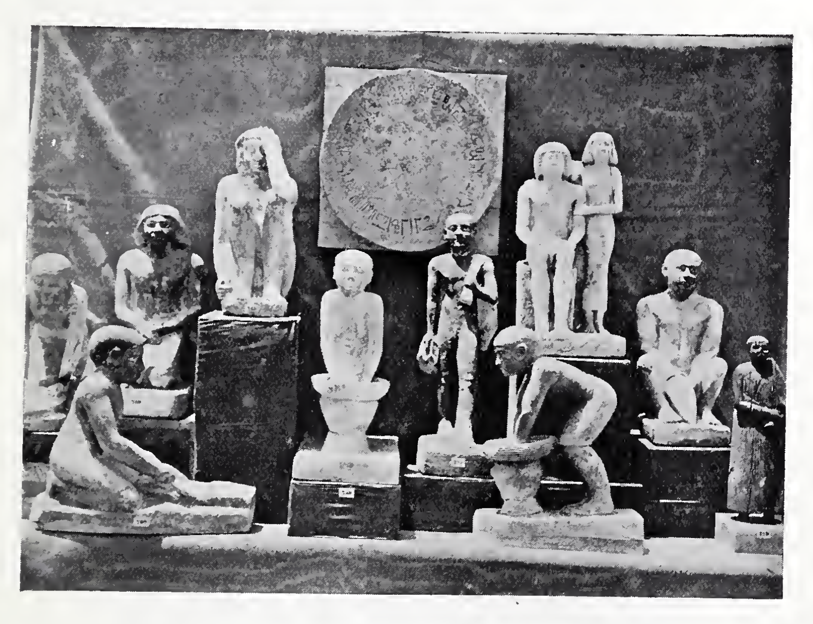


Fig. 32. — Statues de l'Ancien Empire.
(Musée du Caire.)
(Phot. E. Brugsch-Pacha.)

L'Ancien Empire a fixé par des œuvres maîtresses, et pour toujours, le cadre dans lequel évoluera, sans en jamais sortir, l'art égyptien tout entier. Les moules dans lesquels cet art a coulé sa conception de la figure humaine ne changeront pas. Avec le temps, la facture et le style pourront se modifier, mais ce qui ne changera pas, c'est le type imaginé pour figurer les formes, les proportions, les attitudes et les mouvements des innombrables personnages que la plastique entreprend de représenter.

Lors des fouilles exécutées, sous la direction de Mariette, dans la nécropole de Memphis, on sortit un jour d'un des puits funéraires un personnage de bonne apparence, le bâton de commandement à la main (fig. 33). A sa vue, tous les fellahs surpris laissèrent échapper le même cri : le *Sheikh-*



Fig. 33.— Statue en bois, face et profil, de Ramké, plus connu sous le nom du Sheikh-el-Beled.
(IVe dynastie. Musée du Caire nc 19.)
(Phot. E. Brugsch-Pacha.)

el-Beled (le maire du village). Ils avaient reconnu les traits du magistrat rustique auquel ils avaient l'habitude d'obéir.

Le nom en est resté à la statue, qui compte au nombre des meilleures de l'Ancien Empire.

On l'appelle aussi Ramké, du nom du personnage dans la tombe duquel elle a été trouvée.

Elle est taillée en bois, les bras sont rapportés. La tête est d'une habileté peu commune (fig. 34). Le front bas et légèrement fuyant, appuyé sur les bosses sourcilières, s'incline sans heurt, sur le côté, vers les tempes. Aucune exagération de la saillie des orbites en dehors, pierre d'achoppement des débutants. L'œil, bien en place, est d'un irréprochable modelé, et le sculpteur a su vaincre les difficultés de l'emploi de matières différentes. En effet, dans des paupières de bronze nécessairement fondues à part s'enchâsse un globe de quartz blanc opaque, foré au niveau de l'iris d'un trou comblé par un morceau de cristal transparent. Sous le cristal, la tête d'un clou d'argent simule le brillant du regard. Le nez fin, aux narines ouvertes et fermes, est habilement relié aux parties voisines. Les lèvres, un peu épaisses, bien ourlées, s'affinent aux commissures légèrement relevées. Le menton rond et large, soutenu par un double menton qu'efface en partie le port de la tête en avant, donne à cette face puissante et charnue la base qui lui convient.



Fig. 34. — Tête de la statue en bois figure précédente.

Sur les côtés, les joues pleines ne sont point uniformément arrondies. Elles laissent savamment paraître la saillie de l'arcade zygomatique, la dépression préauriculaire, le relief du masséter et le bord libre du maxillaire inférieur. On peut même noter l'habile indication du sillon jugal (voyez vol. II, p. 146), qui trahit l'âge de la maturité.

L'oreille est d'un dessin sûr et bien individuel. Sa situation, son orientation, ne laissent rien à reprendre. Bien mieux, au fond de la conque, l'origine du trou auditif est nettement indiquée.

On ne relève dans la facture de cette tête aucune trace d'inexpérience,

aucun signe d'une convention quelconque. Du plan antérieur aux plans atéraux, les passages sont ménagés avec toute la précision, la sûreté, la vérité voulues.

Nous retrouvons ces précieuses qualités sur les têtes d'autres œuvres de l'Ancien Empire et aussi des époques suivantes, mais rarement, on peut le dire, à un degré aussi élevé. Souvent, nous rencontrerons la face aplatie,



Fig. 35. — Croquis d'après le Sheikh-el-Beled.

la tête d'aspect cubique qui garde encore la trace des plans de l'ébauche et trahit l'inexpérience de l'ouvrier.

Sans offrir un ensemble aussi complet que la tête, le torse de Ramké se distingue par des qualités rares de rendu et d'originalité.

Il reproduit un type inusité, celui d'un homme gras, avec des accents d'une absolue sincérité. On y trouve d'excellents morceaux, par exemple : la base du cou et son mode d'implantation sur le torse, avec le creux sternal peu profond, mais bien senti, avec l'ondulation de la ligne qui, du sommet des épaules, rejoint la nuque (fig. 35); l'omoplate noyée dans les chairs tout en laissant deviner sa structure; la courbe du dos et les plis obliques au-dessus des flancs; la clavicule avec sa double courbure en S italique ; la

cage thoracique puissante supportant deux pectoraux bien développés, reliés à l'épaule par la paroi antérieure de l'aisselle, mais un peu trop rétrécie inférieurement au niveau des régions sous-mammaires; l'ombilic bien creusé au milieu de l'abdomen saillant; l'épaule détachée en avant, aplatie en arrière, séparée du relief des pectoraux par une vallée oblique correspondant à la ligne de séparation des muscles deltoïde et grand pectoral, etc.

Le diamètre transverse des épaules n'a pas l'exagération si fréquente dans la suite, et le membre supérieur s'appuie étroitement contre les côtés du corps. Sur le bras, la saillie du biceps est trop aplatie en haut et en dehors; par contre, le relief charnu du triceps est bien en place et dans sa forme exacte.

La région du coude montre, suivant la tradition, la saignée vue trop de face, avec, en dedans, l'indication correcte du rond pronateur, et, en dehors, une saillie du long supinateur trop isolée, trace évidente de la formule dont nous verrons, sur d'autres œuvres, la brutale et générale application.

Enfin, les proportions de cette figure sont correctes. Malgré la réfection des pieds (1), on ne se trompera pas beaucoup en donnant, à la hauteur totale, sept têtes un quart à sept têtes et demie, ce qui est à peu près la taille moyenne. Ramké n'était pas grand. Mais les membres supérieurs sont un peu longs par rapport au tronc. C'est encore là une des caractéristiques que nous avons déjà vue sur quelques œuvres primitives, que nous trouverons plus tard reproduite avec exagération.

En résumé, cette très remarquable figure reproduit les formes d'un homme gras et bien musclé avec vérité, mais avec discrétion, pour ainsi dire, en supprimant les accents d'un réalisme brutal. On remarquera qu'il n'existe pas un seul pli cutané; la forme est jeune, plus jeune peut-être que ne le comporteraient l'âge et la constitution du modèle.

L'artiste qui a taillé cette statue a simplifié la forme et comme idéalisé son sujet. En cela, certainement, il a été servi par les règles et les méthodes en usage dans les ateliers, méthodes révélées d'ailleurs en certains endroits par des détails de modelé, au membre supérieur par exemple.

(1) Elle était ensevelie dans le sable, dont l'enveloppe protectrice l'avait, penpant tant de siècles, conservée intacte. Seuls les deux pieds étaient pourris.

A côté de cette statue représentant un homme du commun, il convient de placer celle que, vers la même époque, l'art égyptien consacrait à la réalisation de l'image du Pharaon tout-puissant (1).

C'est au fond du puits du temple du Sphinx, à Giseh, que Mariette a retrouvé les débris de plusieurs statues ou statuettes de Khéphren, le fondateur de la deuxième pyramide, et sur l'attribution desquelles les inscriptions du socle ne laissent aucun doute. L'attitude de Khéphren assis est la même que celle de beaucoup de ses sujets. Il n'en diffère que par son siège et par certains attributs.

Son visage est encadré par le *klaft*, coiffure royale. Son menton, comme celui des dieux, est orné de la *barbe osiriaque*. Le torse et les jambes sont nus; pas d'autre vêtement que la schenti plissée autour des reins, semblable en cela à tous ses subordonnés. Comme eux également, il appuie ses deux mains sur les cuisses, la gauche ouverte, en pronation complète posée à plat; la droite, en demi-pronation, tient une bandelette roulée. Attitude rigide et symétrique qui exprime si bien, suivant l'expression de MM. Perrot et Chipiez, la majesté calme « de la personne royale dans toute la dignité de sa fonction surhumaine », mais qu'elle partage avec le plus humble de ses sujets. Attitude assurément fort expressive de la dignité et de la grandeur, mais aussi résultat des techniques archaïques, conséquence obligée de la « formule » qui, entre les mains d'ouvriers de génie, n'en a pas moins permis l'éclosion d'œuvres hors de pair comme celle que nous étudions en ce moment.

La statue de Khéphren, en effet, est une œuvre de tous points remarquable et peut être considérée comme un des chefs-d'œuvre de l'art de l'Ancien Empire.

La tête a l'expression individuelle d'un portrait. Sur la statue en diorite (fig. 36) il a les traits d'un homme de trente à quarante ans, tandis que sur la statue en basalte vert, il est figuré au seuil de la vieillesse, fait rare dans l'art égyptien qui a toujours reproduit ses modèles au meilleur moment de leur développement physique, mais fait qui prouve le souci du sculpteur de reproduire exactement les traits du souverain,

Les yeux bien ouverts, habilement enchâssés dans les orbites, sont

(1) Il existe, au musée du Trocadéro et à l'École des Beaux-Arts, de bons moulages qui nous ont permis d'étudier ces deux statues.

placés sur la même ligne horizontale. Les lèvres fortes, bien ourlées, ont les commissures directement tirées en dehors et un peu en bas ; le nez largement dessiné, les joues pleines et les pommettes ressorties complètent cette physionomie dont le grand calme respire la majesté. Les oreilles habilement modelées sont d'excellentes proportions et bien à leur place.

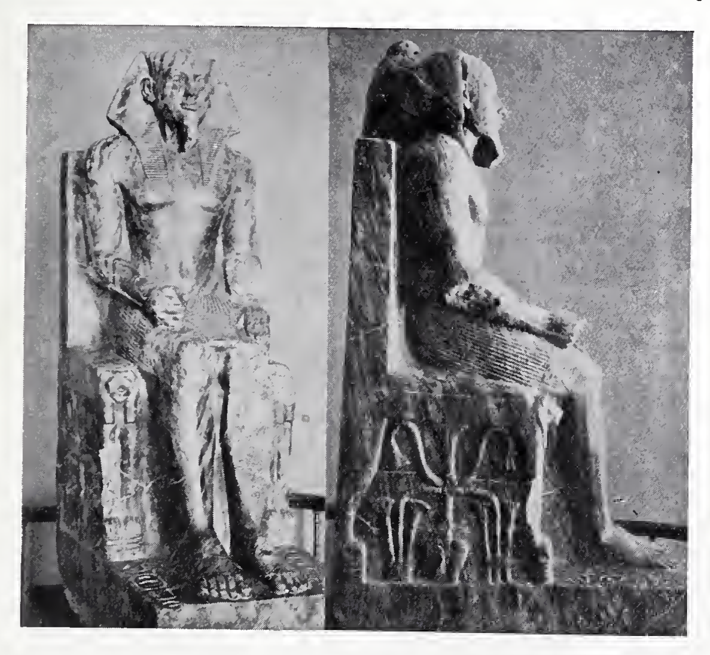


Fig. 36. — Statue en diorite, face et profil, de Khéphren.
(Musée du Caire n° 64.)
(Phot. E. Brugsch-Pacha.)

Nous verrons qu'aux époques suivantes ces précieuses qualités d'exactitude anatomique n'ont pas toujours été aussi bien observées.

Le corps offre un curieux mélange de formes de convention et de modelés remarquables puisés dans la réalité.

Le torse un peu aplati dans son ensemble montre des pectoraux bien développés et qu'élargit encore la carrure un peu exagérée des épaules. Mais les régions sous-mammaires sont sacrifiées, étroites, rétrécies par

l'accentuation trop forte de la taille, les flancs sont de proportions très

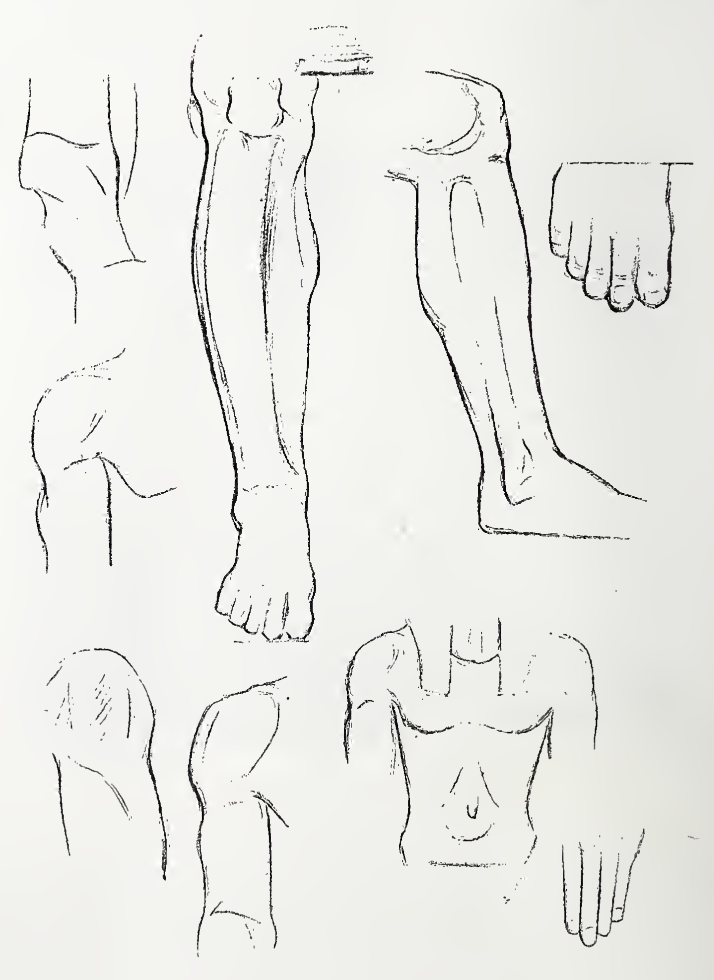


Fig. 37. — Croquis d'après la statue de Khéphren.

réduites. Quant au modelé de toute la partie antérieure du torse, il est très

simple et limité aux parties les plus essentielles. La surface des pectoraux est uniforme. La dépression épigastrique est fort adoucie et le sillon médian ne se creuse un peu qu'au-dessus de l'ombilic, où il se termine. Tout l'abdomen est lisse, sans pli cutané. Trois reliefs très atténués se le partagent. Deux latéraux symétriques de forme allongée correspondent au rebord des côtes et un médian circulaire bordant l'ombilic par en bas.

En étudiant de près et à jour frisant le modelé des épaules, on constate une grande finesse d'observation. Non seulement l'extrémité externe de la clavicule s'y dessine avec beaucoup d'exactitude, mais on reconnaît que sa surface n'est point uniformément arrondie (fig. 37). Il existe en dehors un méplat soutenu par deux saillies verticales assez basses et qui correspond au tiers moyen du muscle deltoïde. Le tiers antérieur du même muscle est saillant, soulevé qu'il est par la tête humérale et séparé de la poitrine par un sillon large et oblique. Le tiers postérieur est au contraire aplati comme cela doit être. C'est là une interprétation correcte des trois portions du muscle deltoïde, toujours bien distinctes sur le vivant.

Sur le bras, on note en dehors la dépression très atténuée du V deltoïdien, en avant la saillie allongée du biceps et en arrière le relief bien en place de la portion charnue du triceps. Le pli de la saignée est assez bien reproduit. Il n'est pas horizontal mais bien, comme il faut que ce soit, oblique en bas et en dedans, et cette obliquité est plus grande, comme il convient encore, du côté où la main est en pronation complète que de l'autre côté où elle est en demi-pronation. Mais un défaut léger ici qu'il importe de signaler néanmoins parce qu'il s'exagère ailleurs et devient tellement fréquent qu'il est un des traits de la statuaire égyptienne, c'est que ce pli de la saignée s'étend trop en dehors où il se trouve limité par un petit relief anguleux remontant jusque sur le bras. Ce relief est la représentation maladroite d'une disposition anatomique exacte.

Le groupe des muscles externes de l'avant-bras forme un relief distinct en dehors contre-balancé en dedans par la saillie surbaissée des muscles internes, et distinct en arrière du groupe des extenseurs au dos de l'avant-bras.

Les mains sont sacrifiées. Mais la jambe est étudiée avec soin. A la voir de loin, elle semble bien un peu lourde; mais en y regardant de près, on constate que, vue de face ou de profil, son galbe ne laisse pour ainsi dire rien à désirer (fig. 37).

Le genou a une forme qui tout en se rapprochant de la nature ne la reproduit pas complètement. La rotule se présente sous l'aspect d'une saillie quadrangulaire aux angles arrondis et légèrement étranglée en son milieu par deux échancrures latérales. La moitié supérieure est encadrée par deux reliefs arrondis et égaux qui la serrent de près et se confondent avec le dessus de la cuisse très plat. La moitié inférieure repose sur les plateaux du tibia.

Toute la face interne de cet os est très exactement dessinée bien que beaucoup trop étroite. Elle commence en haut à la tubérosité tibiale interne avec laquelle elle se confond pour se terminer en bas par la malléole interne. On observe en dedans la puissante saillie du soléaire qui remonte jusqu'au genou et derrière lui le relief du jumeau interne. En dehors, le plan des muscles péroniers, un peu trop isolé peut-être, se dessine cependant sans exagération. Il est bordé en avant par un sillon qui le sépare d'un autre relief longitudinal, trop accentué celui-là, et qui se confond avec le plan des muscles antérieurs. Il se termine en bas par la malléole externe bien située et d'un bon dessin. Je signalerai ici un petit détail qui montre jusqu'à quel point ces artistes ont poussé la conscience. La malléole externe est reliée au dos du pied par un plan de passage constant dans la nature.

La situation respective des deux malléoles est très exacte, en hauteur et suivant le plan antéro-postérieur, mais l'interne manque de saillie et l'externe au contraire se trouve sur un plan trop éloigné de l'axe du pied, ce qui épaissit le bas de la jambe.

Le dos du pied est un peu bombé sur le milieu et légèrement excavé près de son bord externe. Les orteils posent bien à plat sur le sol, leur axe est sensiblement parallèle à celui du pied. Le petit orteil fait saillie en dehors. Le second dépasse de très peu le pouce : les autres diminuent de longueur jusqu'au dernier. La dernière articulation des phalanges est nettement indiquée et relève le plan du dos des orteils à peu près uniforme ensuite.

Proportionnellement aux cuisses, les jambes sont un peu longues.

Ainsi construit et modelé, ce nu de Khèphren nous révèle une musculature puissante au service d'articulations solides mais encore imparfaites. Avec ses incorrections et peut-être à cause d'elles, il exprime à un haut degré la force physique. Mais, enfermés dans une cage thoracique comprimée par en bas,

les poumons, source d'énergie, ne sauraient respirer à l'aise. Et s'ils voulaient quitter les sièges de pierre qu'ils occupent impassibles depuis six mille ans, les colosses de l'ancienne Égypte seraient certes capables d'un effort musculaire terrible, mais, vaincus par le manque de souffle, ils retomberaient bientôt impuissants.



Fig. 38. — Statue en calcaire peint de Sokhemka.
(Ve dynastie. Musée du Louvre, salle du mastaba.)

L'étude que nous venons de faire de Khéphren nous livre le secret de ce mélange de qualités et de défauts, de réalité et de convention, de force et de faiblesse qui constitue l'essence même de l'art égyptien.

Déjà, les œuvres que nous venons d'étudier nous révèlent, quoique discrètement, la formule dominatrice qui régente l'art. Mais il en est d'autres sorties de mains moins habiles et expérimentées qui l'étalent sans pudeur et la crient sur les toits.

Le musée du Louvre, riche en œuvres de l'Ancien Empire réunies pour la plupart dans la salle du mastaba, permet d'en faire une étude complète et d'en suivre le développement depuis les formes les plus parfaites jusqu'aux ébauches les plus grossières et les plus révélatrices. Ces dernières ont l'avantage pour l'étude de mettre en lumière, grâce à l'inhabileté de leurs auteurs, le type conventionnel qni servait de guide et de modèle. Ce type exagéré dans toutes ses lignes, déformé même, apparaît dans toute sa nudité pour ainsi dire, dépouillé des artifices du talent, comme à l'état de squelette ou de caricature.

Dans la salle du mastaba on trouve tous les spécimens de la traduction de la formule égyptienne, depuis les plus grossiers jusqu'aux plus parfaits voisins des statues du Caire. C'est par ces derniers que nous commencerons.

Sokhemka (1) debout dans l'attitude de la marche, compte avec raison parmi les bonnes statues de l'Ancien Empire que possède notre Musée (fig. 38). On y remarquera sans exagération les traits de la formule : le torse aplati avec les reliefs musculaires atténués, la clavicule d'un modelé grêle et uniforme, sans courbure, oblique en haut et en dehors, sans aucune trace des creux sus et sous-claviculaires ; le cou arrondi nettement limité par en bas ; les pectoraux courts, distincts de la saillie de l'épaule ; sur les bras, étendus tous deux en demi-pronation, la saignée vue trop de face avec son creux triangulaire bordé des deux saillies musculaires trop isolées, le rond pronateur en dedans et le long supinateur reporté trop en dehors.

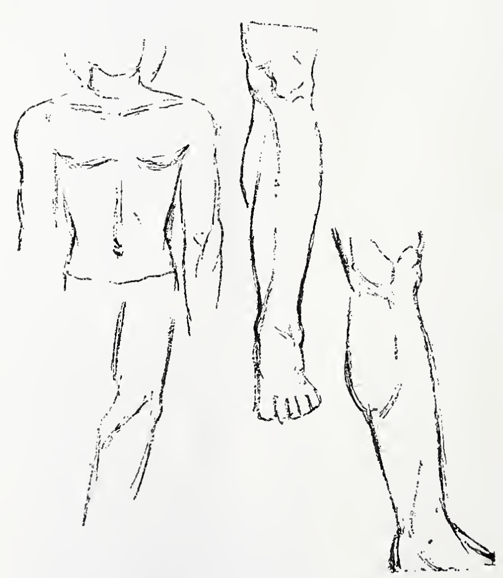


Fig. 39. — Croquis d'après la statue de Sokhemka debout.

Les jambes sont, par contre, d'excellents morceaux. Elles sont solides et élégantes. Le galbe en est parfait (fig. 39). On y retrouve les caractères signalés sur le roi Khéphren, avec les différences que la station debout apporte dans les formes du genou. La rotule, plus étroite ici, est triangulaire, coiffée par les deux gros reliefs charnus de la cuisse qui descendent égaux de chaque côté. Son extrémité inférieure repose sur les plateaux du tibia, un peu trop court. Les reliefs musculaires de la jambe sont puissants et d'un très bon dessin, les péroniers à peine indiqués et le soléaire fort discrètement modelé. La face

(1) Les statues de Sokhemka sont au nombre de quatre, trouvées par Mariette dans un même tombeau à Sakkara. Elles sont loin d'avoir la même valeur.

interne du tibia n'est pas loin d'avoir sa largeur normale. Les malléoles, fait rare, sont bien en place, l'interne pas tout à fait assez saillante.

Le pied offre le même dessin que celui de Khéphren. Les orteils sont parallèles à l'axe du pied, le cinquième fait saillie en dehors et le deuxième dépasse à peine le premier.

En terminant, je signale la longueur du membre supérieur par rapport à



Fig. 40. — Le maitre scribe Sokhemka avec sa femme et son fils.
(Sakkarah. Ve dynastie. Musée du Louvre, salle du mastaba.)

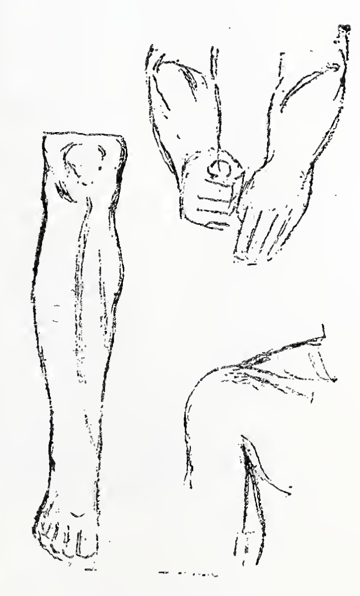


Fig. 41. — Croquis d'après Sokhemka assis.

la brièveté du torse et la jambe trop longue par rapport à la cuisse, proportions déjà signalées.

Sokhemka, assis entre sa femme et son fils, est exactement dans la même pose que Khéphren (fig. 40). Le modelé des diverses parties du corps est aussi le même et excellent par exemple sur la tête vivante et spirituelle, sur le torse et sur les jambes (fig. 41). Mais, au membre supérieur, la

saignée est brutalement indiquée et ne diffère point des deux côtés, malgré la position différente des avant-bras. C'est l'exagération de la saignée de Khéphren. Les mains et les pieds sont très inférieurs. Mais les têtes des



FIG. 42. — DÉTAIL DE LA STATUE DE SOKHEMKA AVEC SA FEMME ET SON FILS.
Fouilles de Mariette à Sakkarah, fin de la Ve dynastie.
(Musée du Louvre, salle du mastaba.)

deux petites figurines de la femme et du fils sont des chefs d'œuvre de finesse et d'expression (fig. 42).

C'est encore une excellente jambe dans le style de Khéphren que nous montre Hamset assis (A 106) (fig. 43). On y retrouve jusqu'au pli de passage de la malléole externe sur le dos du pied. Même dessin de la rotule et du tibia, mêmes malléoles bien placées, l'interne trop effacée, mêmes reliefs musculaires, les péroniers modelés sans exagération, même dessin des orteils et du pied (fig. 44). Mais la saignée du côté droit est un véri-



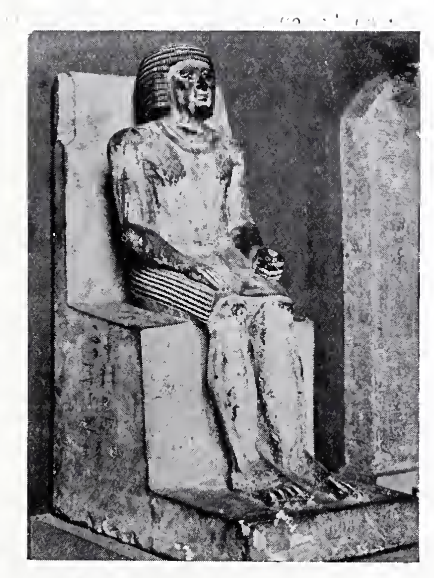


FIG. 43. — STATUE CALCAIRE DE HAMSET (face et trois quarts).
(Ve dynastie. Musée du Louvre, salle du mastaba.)

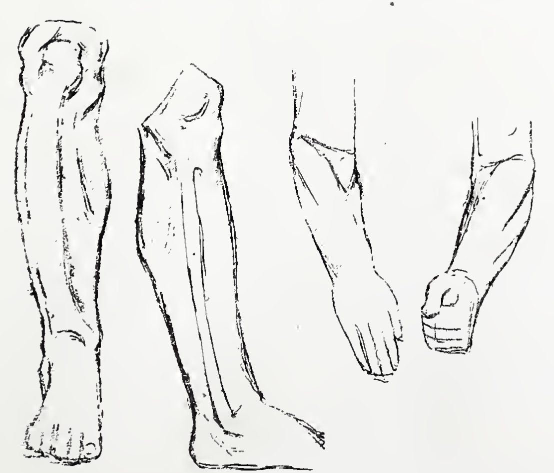


FIG. 44. — CROQUIS D'APRÈS HAMSET.

table contresens, puisque la main est en pronation complète et que les





Fig. 45. — Fonctionnaire anonyme de l'Ancien Empire.

(Ve dynastie. Musée du Louvre, salle du mastaba.)

saillies musculaires externes descendent sur la face postérieure de l'avant-bras. La main est gonflée, les doigts sont très longs. C'est ainsi qu'une statue, en général excellente, présente parfois d'impardonnables erreurs par suite d'une application irraisonnée et défectueuse des méthodes d'exécution.



Fig. 46. — Croquis d'après la statue A. 40.

Sur une statue en diorite d'un fonctionnaire anonyme (fig. 45), le modelé des jambes équivaut à une révélation. Il apparaît avec évidence que ces jambes ont été modelées sur deux plans et formées par la jonction à angle droit de deux bas-reliefs, l'un antérieur, l'autre latéral. Cette statuette d'homme assis présente dans son ensemble une habile traduction de la « formule », partout nettement accentuée; on voit sur l'épaule l'accentuation des sillons du tiers moyen du deltoïde, traduction maladroite du modelé de l'épaule de Khéphren (fig. 46).



Fig. 47. — Groupe représentant deux époux anonymes. A. 45.

(Origine inconnue. Style Ve dynastie. Musée du Louvre, salle du mastaba.)



Fig. 48. — Jambes de l'homme du groupe figure précédente.

(Musée du Louvre.)



Fig. 49. — Croquis d'après la jambe de l'homme du groupe A. 45.

Si vous voulez l'accentuation maladroite de tous ces traits du nu égyptien sur lequel nous venons d'insister, contemplez l'homme assis du groupe inscrit sous le n° A 45 (fig. 47, 48 et 49). Puis, s'il vous plaît d'en voir la



Fig. 50. — Jambe d'un personnage assis nommé Kéki.

(Style de la Ve dynastie A. 41. Musée du Louvre, salle du mastaba.)

caricature, regardez Kéki (A 41) (fig. 50) ou le groupe du prêtre Ourtsen (A 43) (fig. 51).

Trois statues debout, de grandeur naturelle, adossées au mur de gauche de la salle du mastaba (fig. 52, 53 et 54), ont été longtemps considérées comme les plus anciennes du monde (1). La grossièreté de l'ensemble et les imper-

(1) Deux de ces statues représentent Sépa, *prophète* et *prêtre du taureau blanc*; la troisième est celle de la *parente royale* Nésa, qui, sans doute, était sa femme.





Fig. 51. — Groupe de deux personnages au nom du prêtre Ourtsen.
(Origine inconnue. Style Ve dynastie. Musée du Louvre, salle du mastaba.)



Fig. 52. — Statues de Sépa et Nésa.
Attribuées par de Rougé à la IIIe ou au commencement de la IVe dynastie.

(Musée du Louvre, salle du mastaba.

fections des détails ont été considérées par les uns comme des marques d'archaïsme pendant que d'autres n'y voyaient que le résultat de l'impéritie de mauvais ouvriers.

Il est aisé d'y retrouver les traits caractéristiques de la méthode, assez gauchement appliquée ici, d'après laquelle ont été exécutées les autres statues de la même salle.

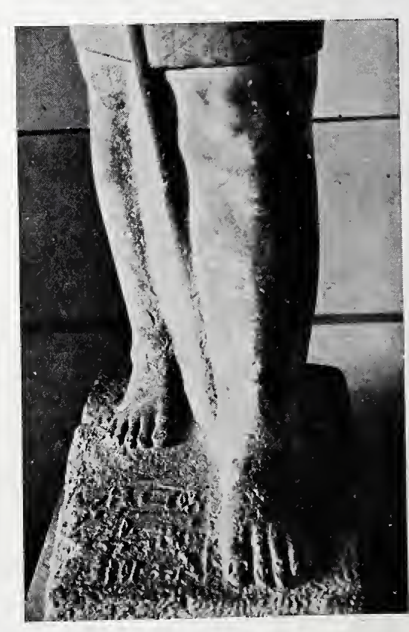


Fig. 53. — Statues de Sépa et Nésa vues de profil.

Fig. 54. — Jambes de la statue de Sépa A. 36.

(Musée du Louvre, salle du mastaba.)

Le modelé de la jambe n'a pas la même valeur sur les deux statues, qui certainement ne sont pas de la même main. Le genou du n° 36 rappelle le faire des bonnes œuvres, tandis que le modelé du n° 37 a l'incorrection de Ra-sankh, de la même salle (A 39) ou d'une autre statuette en granit noir (A 82).

Quant à la lourdeur excessive des jambes de ces trois statues, elle s'explique par une raison de solidité, car elles sont de grande dimension, en calcaire plus ou moins friable, et elles n'ont point en arrière le solide tuteur que possèdent d'autres statuettes en calcaire de taille réduite.

Les statues féminines de l'Ancien Empire sont plus rares que les statues d'homme. Comme pour ces dernières, elles fixent le type qui prévaudra dans la suite. Bien que d'un faire un peu sommaire, Nésa en reproduit les principaux traits (fig. 52 et 53). Elle est vêtue d'une longue robe collante ouverte en pointe sur la poitrine et qui moule très exactement toutes les rondeurs de son corps. Les seins, fermes et hémisphériques, sont haut placés. Le ventre uni forme une saillie discrète et les fesses plates appartiennent au type du bassin droit (voy. vol. II, p. 230). Le triangle sexuel, qui s'accuse brutalement malgré la robe, est certainement un signe d'archaïsme. Le bassin étroit ne dépasse pas en largeur, au niveau des crêtes iliaques apparentes, le diamètre transverse de la poitrine sous les aisselles, mais les cuisses sont saillantes en dehors et bombées en avant.



Fig. 55. — Le haut fonctionnaire Kanofir et son épouse la parente royale Nofiririt.

(Origine inconnue. Ve dynastie. Musée du Louvre, salle du mastaba.)

Vue de profil, Nésa, que ne soutient pas un tuteur de pierre en arrière, a les aplombs corrects de la station droite, fait rare dans les œuvres primitives.

Tous ces traits du type féminin sont reproduits avec plus de finesse et d'habileté sur la femme du groupe en calcaire, proche voisin de Nésa A 120) (fig. 55).

Ils sont exagérés sur la petite femme du groupe A 45 et aussi sur celle du groupe A 44 (fig. 56).

A côté de Khéphren et de Ramké, il est, au musée du Caire, d'autres statues funéraires de particuliers qui réalisent si complètement le type de la figure humaine debout créé par l'art de l'Ancien Empire qu'ils peuvent



Fig. 56. — Groupe représentant deux époux anonymes.

(Style de la Ve dynastie A. 44. Musée du Louvre, salle du mastaba.)

servir de modèles. Entre autres, la statue en bois de Tépémankh (fig. 57) est particulièrement démonstrative à cet égard par la largeur exagérée des épaules correspondant à une étroitesse marquée des hanches, le torse étranglé à la taille, la région pectorale bien développée, la région sous-mammaire étroite, l'angle xyphoïdien fermé, le flanc diminué de hauteur et de volume et la région hypogastrique réduite.

Les mêmes traits se retrouvent sur les statues en calcaire de Ti (fig. 58) et de Ranefir (fig. 59), etc.

Les membres supérieurs de Ti sont fort habilement modelés et si, comme



Fig. 57. — Statue en bois de Tépemankh.
(*Musée du Caire, n° 95.*)



Fig. 58. — Statue en calcaire de Ti.
(*Ve dynastie. Musée du Caire, n° 77.*)

(*Phot. E. Brugsch-Pacha.*)

d'ordinaire, la saignée est vue trop de face, la saillie des muscles externes suit la rotation de l'avant-bras et se termine au bord radial du poignet, placé en avant dans l'attitude de demi-pronation. La musculature des jambes est puissante et, de même que sur Ranefir, montre les caractéris-

tiques déjà relevées, en particulier le bord interne du soléaire, remontant jusque sous l'extrémité supérieure du tibia.

Un bel exemple de personnage gras, autre que celui de Ramké, étudié



FIG. 59. — STATUE EN CALCAIRE, FACE ET PROFIL, DE RANEFIR.
(Ve *dynastie. Musée du Caire,* nº 17.)
(Phot. E. Brugsch-Pacha.)

plus haut et dans la position assise cette fois, c'est la statue de Pehournowri du musée du Louvre (fig. 60). « Modelé exact, faire habile et délicat, expression franche et heureuse, belles proportions », dit M. Maspéro à son sujet.

Pehournowri est assis sur un siège cubique dans l'attitude ordinaire. Il est sculpté suivant la formule que nous connaissons, fort habilement interprétée aux membres inférieurs, un peu brutale aux membres supérieurs et heureusement modifiée au tronc en raison de l'embonpoint du sujet. Le cou, plus dégagé que celui du Sheih-el-Beled, dessine les reliefs des sterno-mastoïdiens. Les clavicules, d'un dessin si excellent chez celui-ci, sont ici d'un modelé grêle et incorrect. Mais tout le devant du torse est habile et bien près de la réalité. La poitrine, bien développée, porte deux seins volumineux, lourds de graisse, reliés en bas par un repli cutané que souligne un sillon transversal et ondulé. Un gros bourrelet traverse horizontalement l'épigastre, refoulé par la saillie abdominale augmentée par la station assise (fig. 61).



FIG, 60. — PEHOURNOWRI.
(Ve dynastie. Musée du Louvre, salle du mastaba.)

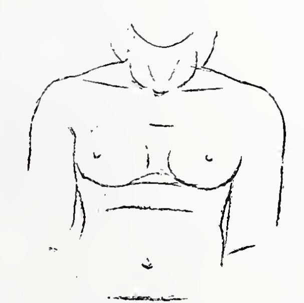


FIG. 61. — CROQUIS D'APRÈS PEHOURNOWRI.

Ces détails, habilement rendus, classent Pehournowri dans les très bonnes œuvres de l'Ancien Empire. Il n'est pas bien loin du scribe accroupi, rangé sans conteste parmi les chefs-d'œuvre (fig. 62).

« Les jambes repliées sous lui, dit M. Maspéro, et posées à plat dans une des positions familières aux Orientaux, mais presque impossible à

garder pour un Européen, le buste droit et bien d'aplomb sur les hanches, la tête levée, la main armée du calame et déjà en place sur la feuille de papyrus étalée, il attend encore, à six mille ans de distance, que le maitre veuille bien reprendre la leçon interrompue. »

Et, en effet, par la justesse de la pause, par l'extraordinaire intensité de vie de ce visage dont tous les traits tendus expriment l'attention, il se dégage de cette statue une impression saisissante qui fixe à jamais son image dans l'esprit de celui qui l'a contemplée une fois.



Fig. 62. — Scribe royal (dit le scribe accroupi).
Trouvé par Mariette au cours des fouilles du Sérapéum.
(Ve ou VIe dynastie. Musée du Louvre.)
(Phot. Giraudon.)

Au point de vue morphologique, elle a de grandes qualités, à côté de quelques erreurs.

Comme la tête de Ramké, celle du scribe accroupi, bien que d'aspect tout différent, est un morceau de premier ordre. La face osseuse et énergique, les yeux bien ouverts, rendus plus vifs par l'artifice connu déjà employé sur Ramké, le nez fin aux narines vibrantes, les pommettes proéminentes, les lèvres minces, serrées, dont les fines commissures disparaissent sous le pli commissural, le maxillaire inférieur large et saillant, tout cela est traité avec une largeur, une liberté de main, une sûreté vraiment remarquables.

Les oreilles sont bien détachées, un peu lourdes, d'un dessin moins serré.

Le cou, plutôt grêle, montre le relief médian du larynx et les saillies latérales et obliques des sterno-mastoïdiens.

Les épaules sont également peu charnues. La ligne courbe du trapèze, si bien accusée chez Ramké, est ici presque droite. La clavicule se dessine sous la peau, comme chez les gens maigres, mais sa forme générale et son modelé laissent à désirer. En arrière, l'omoplate montre la saillie transversale de son épine. Et ce n'est qu'au-dessous des épaules que la graisse envahit le tronc dont les hanches épaissies, les seins volumineux et l'abdomen proéminent sont rendus avec beaucoup de vérité. Comme sur Pehournowri, le creux épigastrique est masqué par un bourrelet graisseux transversal bien observé. L'ombilic est profond, large et bien modelé, abrupte par en bas et se fondant en haut avec les parties voisines. En arrière, le pli du flanc s'accuse franchement.

Les bras, corrects dans l'ensemble, n'ont pas la valeur du torse. Ils sont arrondis et sans accent. La saillie de l'épaule en avant est reportée trop en dehors et le pli de la saignée trop rigide vient buter en dehors contre le relief exagéré du long supinateur qui donne naissance à une sorte d'arête rendant presque cubique l'avant-bras dans son tiers supérieur.

La main droite, bien que les doigts en soient un peu longs, est d'un dessin assez habile qui mérite d'autant plus d'être noté que les extrémités sont rarement bien traitées dans la sculpture égyptienne. Le calame est tenu entre le pouce et l'index fléchi, pendant que les autres doigts, presque étendus, s'appuient en se tassant contre le papyrus. Le dos de la main, légèrement arrondi, atteint presque à la vérité.

Mais c'est surtout au modelé des genoux que le sculpteur semble avoir donné tous ses soins. On sent la rotule enclavée bien à sa place entre les deux puissantes extrémités osseuses qui forment le squelette du genou, plateaux du tibia et tubérosités fémorales. Tout au plus peut-on faire remarquer que le pli du jarret est accentué trop brutalement sur le genou gauche. Quant aux pieds, en partie masqués, ils ont été manifestement négligés.

Les points faibles de cette œuvre sont peu nombreux, mais nous paraissent pleins d'enseignements. L'attache du bras à l'épaule, trop en dehors, qui donne à la clavicule une longueur exagérée, le dessin de cette clavicule trop grêle, trop uniforme, pas assez courbée, la fosse sus-claviculaire remplacée par une saillie d'autant moins en situation que le cou et les épaules

sont dépourvus de graisse, le pli de la saignée droit et régulier, le long supinateur maladroitement accentué, tels sont les traits qui, sans amoindrir le mérite de l'œuvre, la rattachent à un style, trahissent la formule dont l'artiste égyptien n'a pu se délivrer.

Il existe au musée du Louvre une tête de scribe (fig. 63) traitée avec tant d'habileté et de fermeté qu'on l'a crue longtemps, en l'absence d'indication



Fig. 63. — Buste en pierre calcaire.
(Ancien Empire. Musée du Louvre.)
(Phot. Giraudon.)

d'origine, de travail romain. C'est M. de Longpérier qui lui a rendu sa place légitime. Et s'il fallait un supplément de preuve, d'ailleurs inutile, on le trouverait dans le dessin si spécial de la clavicule qui n'appartient qu'à l'art égyptien. Il convient de noter le modelé très souple et très véridique de la nuque, avec les reliefs latéraux des muscles de la région.

Le musée du Caire possède un scribe accroupi (fig. 64 et 65) et un scribe agenouillé qui peuvent être rapprochés de celui du Louvre. Les têtes, d'expression différente, ne sont pas moins remarquables, mais la longue description que nous venons de faire du chef-d'œuvre de notre musée, nous dispensera de les décrire en détail.

A toutes les époques, les Egyptiens sont passés maîtres dans l'art du portrait. « On a pu concevoir, dit Maspero, le portrait différemment à d'autres époques et chez d'autres peuples, on ne l'a jamais mieux traité (1). »

Et, en effet, la tête a toujours attiré l'attention des artistes d'une manière toute particulière, et l'on constate dans toutes les œuvres une grande différence entre la tête d'un côté et le corps de l'autre, celle-ci étant toujours,



Fig. 64. — Statue en calcaire d'un scribe de la Ve dynastie.
(Sakkarah. Musée du Caire.)



Fig. 65. — Tête de la statue de scribe, figure précédente.
(Ve dynastie. Musée du Caire.)

(Phot. E. Brugsch-Pacha.)

et à beaucoup près souvent, la partie la meilleure et la mieux réussie.

Et même dans les œuvres les plus ordinaires, les têtes ne sont pas sans mérite (fig. 66). La matière n'arrête pas le sculpteur ; nous avons déjà vu avec quelle maîtrise il traite le calcaire et le bois, il sait dès cette époque employer le bronze avec un égal bonheur (fig. 67 et 68).

Mais il nous reste encore à citer quelques têtes en calcaire de nos musées. Le Louvre s'est enrichi d'un morceau de premier ordre avec la tête de Di-

(1) Maspero, *Histoire ancienne des peuples de l'Orient classique*, t. I, p. 410.



Fig. 66. — Tête d'une statue anonyme dans l'attitude de scribe.

(Sakkarah. Ve dynastie. Musée du Louvre, salle du mastaba A. 42.)



Fig. 67. — Tête de la statue en bronze de Pépi Ier.

(VIe dynastie. Musée du Caire.)



Fig. 68. — Tête de la statue en bronze du fils de Pépi Ier.

(VIe dynastie. Musée du Caire.)

(Phot. E. Brugsch-Pacha.)

doufrîya. La figure que nous en donnons ici (fig. 69) met bien en valeur l'admirable et très savant modelé de la joue dont l'analyse morphologique est des plus faciles (voy. vol. II, fig. 27) et dont l'expression est si vivante.

Et je ne saurais passer sous silence, à ce point de vue, les deux statues du musée du Caire découvertes dans un mastaba de Méidoum et attribuées par Mariette à la fin de la IIIe dynastie, le prince Rahotpou et la dame Nofrit (1) (fig. 70).



Fig. 69. — Tête de Didoufriya.
(Ancien Empire. Musée du Louvre.)

« Rahotpou, dit Maspéro (2), était fils du roi Snofroui peut-être ; malgré sa haute origine, je lui trouve quelque chose d'humble et d'effacé dans la physionomie. Nofrit, au contraire, a grande mine; je ne sais quoi d'impérieux et de résolu est répandu sur toute sa personne, que le sculpteur a exprimé fort habilement. La perruque, serrée au front par un bandeau richement brodé, encadre de ses masses un peu lourdes la figure ferme et grassouillette; l'œil vit, les narines respirent, la bouche sourit et va parler. L'art de l'Égypte a été parfois inspiré aussi bien, il ne l'a été jamais mieux que le jour où il produisit la statue de Nofrit. Bien que de traits plus vulgaires, la face de Rahotpou n'est pas moins vivante (fig. 31).

(1) Maspéro, dans son *Archéologie égyptienne*, les attribue au premier empire thébain, mais, dans son *Histoire ancienne des peuples de l'Orient*, il semble revenir à l'opinion de Mariette et, dans l'*Égypte* de l'*Histoire générale de l'art* de Hachette, il les range parmi les œuvres de l'école thinite à son apogée.

(2) *Hist. des peuples de l'Orient*, p. 363.

Mais si les deux têtes méritent un tel éloge, il n'en est pas de même des corps, sur lesquels on peut relever d'assez graves imperfections : la petitesse exagérée de la main avec des doigts sans modelé et le pouce volumineux, la grosseur surprenante des chevilles qui contraste avec la délicatesse générale du corps chez Nofrit; chez Rahotpou, le mauvais modelé de la clavicule trop longue, l'aplatissement du torse, l'attache du bras trop en dehors, les chevilles lourdes.



Fig. 70. — Statues en pierre calcaire du prince Rahotpou et de la dame Nofrit. (*IIIe dynastie. Musée du Caire*, n° 6.) (*Phot. Brugsch-Pacha.*)

Nofrit *la belle* nous montre un « nu » féminin modelé dans l'esprit déjà signalé, mais avec plus de perfection. Bien qu'assise, nous percevons chez elle le charme délicat qu'a su réaliser l'artiste d'Égypte et dont les statues debout, quoique plus grossières, nous ont révélé le secret, qu'on peut résumer ainsi : seins fermes, haut placés, et bassin étroit de jeune fille avec des cuisses de femme bien développées, caractères qui semblent s'exclure et, en tous cas, appartiennent à des âges différents, bouton et fleur réunis par l'art en un même idéal.

Mais puisque nous parlons ici du mérite des têtes qu'a créées la sculpture égyptienne, c'est le lieu de citer l'œuvre la plus ancienne que l'on connaisse, qui remonte dans la nuit des temps à une époque indéterminée, la plus colossale et la plus extraordinaire aussi, le Grand Sphinx de Giseh.

M. Maspero l'apprécie en ces termes :

« Taillé en plein roc, au rebord extrême du plateau libyque, il semble hausser la tête pour être le premier à découvrir par-dessus la vallée le lever de son père le soleil. Les sables l'ont tenu enterré jusqu'au menton pendant des siècles, sans le sauver de la ruine. Son corps effrité n'a plus du lion que la forme générale. Les pattes et la poitrine, réparées sous les Ptolémées et sous les Césars, ne retiennent qu'une partie du dallage dont elles avaient été revêtues à cette époque pour dissimuler les ravages du temps. Le bas de la coiffure est tombé, et le cou aminci semble trop faible pour soutenir le poids de la tête. Le nez et la barbe ont été brisés par des fana-

tiques, la teinte rouge qui avivait les traits est effacée presque partout. Et pourtant l'ensemble garde jusque dans sa détresse une expression souveraine de force et de grandeur. Les yeux regardent au loin devant eux avec une intensité de pensée profonde; la bouche sourit encore, la face entière respire le calme et la puissance. L'art qui a conçu et taillé cette statue



Fig. 71. — Sphinx devant la pyramide de Khéphren a Giseh.
(D'après H. Fechheimer, *la Sculpture égyptienne*, p. 43.)

prodigieuse en pleine montagne était un art complet, maître de lui-même, sûr de ses effets (1). »

J'ajouterai que la face garde dans son ensemble une irréprochable construction que met bien en valeur, sur la photographie (fig. 71), la silhouette de trois quarts de la joue droite. Et l'on reste vraiment confondu en constatant une telle perfection de dessin dans l'exécution d'une tête dont les

(1) Maspero, *Archéologie*, p. 200.

proportions colossales nous sont révélées par le groupe d'indigènes montés sur l'épaule.

Comme pour les rondes-bosses, l'Ancien Empire reçoit des œuvres primitives les méthodes et la technique du bas-relief.

C'est au fond des mastabas, sur les images de grande dimension du défunt et sur celles plus réduites de ses serviteurs qui, en des registres superposés, garnissent les murs de la chapelle, qu'il faut surprendre cet art dont l'Ancien Empire a su tirer les effets les plus inattendus et les plus variés.

Le musée du Louvre possède la chapelle entière d'un mastaba sur les murs de laquelle on peut contempler tous ces petits personnages dans leurs évolutions. Le même musée possède aussi quelques bas-reliefs de plus grande dimension. On constate que l'Ancien Empire traite la figure humaine en bas-relief selon la formule des panneaux d'Hosi dont nous avons longuement parlé.

Fig. 72. — Bas-relief provenant du tombeau d'un nommé Toth aa. B. n° 1.
(Ancien Empire. Musée du Louvre, salle du mastaba.)

Un des plus fins que possède le musée est celui du roi Menkahor de la Ve dynastie (fig. 77). La tête est délicatement modelée mais l'oreille est placée au niveau des yeux. Les modelés du torse et des membres supérieurs rappellent ceux d'Hosi mais fortement atténués. Les bas-reliefs n° 1 et n° 2 du *Catalogue*, à côté de quelques particularités intéressantes, sont des exemples

de l'étonnante légèreté avec laquelle les artistes égyptiens ont appliqué la formule qu'ils avaient entre les mains (1) (fig. 72).

Un autre bas-relief du Louvre montre les serviteurs apportant l'offrande funéraire (fig. 73). Sur l'un d'eux, les deux épaules offrent cette singulière conformation déjà signalée plus haut sur la palette du roi Narmer, témoignage de la continuité des méthodes entre l'Époque primitive et l'Ancien Empire.



Fig. 73. — Bas-relief. Le fonctionnaire Nofirou recevant l'offrande funéraire (détail).

(Musée du Louvre, salle du mastaba.)

Un des plus connus parmi les tombeaux de l'Ancien Empire est celui de Ti dont les bas-reliefs sont au musée du Caire. Il en existe des moulages au Louvre et à l'École des Beaux-Arts. Les petits personnages sont pour la plupart entièrement nus et ils se distinguent par un modelé, surtout aux jambes, nerveux et précis (fig. 74).

La face externe de la cuisse est sillonnée de deux sillons longitudinaux un peu arbitraires mais destinés à rappeler les différents faisceaux du vaste externe. En arrière de cette grosse masse charnue, un sillon oblique, qui part du pli fessier, représente très exactement le sillon latéral externe de la cuisse.

Par un contraste bien observé, la face interne de la cuisse est unie. La rotule avec sa double saillie est

(1) Sur l'épaule droite du personnage du bas-relief n° 1, par exemple, deux sillons rappellent le modelé du deltoïde de quelques statues. Mais le cou est le siège d'un curieux non-sens anatomique, qui ne semble pas avoir embarrassé le sculpteur. Le cou étant figuré de profil ainsi que la tête et les épaules se trouvant de face. la saillie musculaire qui descend obliquement de derrière l'oreille

surmontée, en dedans comme en dehors, du gros relief charnu de la cuisse descendant aussi bas d'un côté que de l'autre et marqué d'un pli oblique qui rappelle une disposition déjà remarquée chez Hosi. Les deux genoux se ressemblent traversés par un gros relief oblique et sont bien inférieurs à ceux d'Hosi (1).

Mais les différents plans musculaires de la jambe, à la face interne et

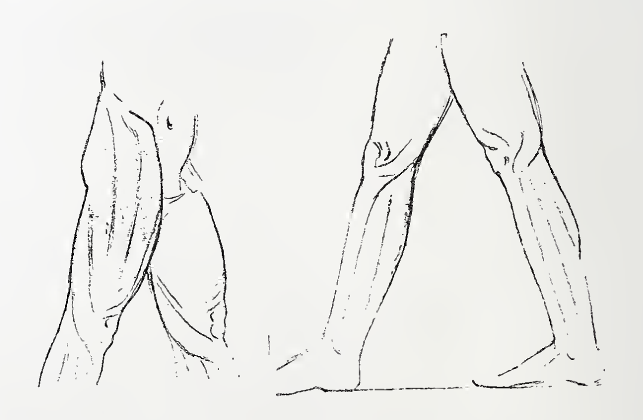


Fig. 74. — Croquis d'après les petits personnages du tombeau de Ti.

à la face externe, sont ici indiqués avec beaucoup de précision. Comme sur Hosi et comme sur les statues, on distingue, en dedans, le relief exagéré du soléaire et le jumeau interne. En dehors se dessinent très nettement les péroniers, le bord externe du soléaire et le jumeau externe. Les malléoles sont très correctement indiquées sur quelques figures, l'interne assez haute et l'externe située plus bas. Mais sur les pieds, où se

vers la partie inférieure et antérieure du cou se dirige vers le milieu de la clavicule du côté opposé, où l'insertion semble devoir se faire au lieu du sternum.

Les deux sillons de l'épaule se retrouvent dans le bas-relief n° 2, qui nous offre en même temps, avec le dessin de la main à contresens, une erreur grossière souvent répétée dans la suite avec une superbe indifférence.

(1) Les genoux du roi Menkahor sont dessinés de la même façon (fig. 77).

dessine la gouttière calcanéenne, le gros orteil seul se montre, mettant sur l'un des membres un contresens anatomique.

J'appelle l'attention sur ces modelés musculaires qui se retrouvent sur la plupart des bas-reliefs de la même époque : replis sus-rotuliens en nombre



Fig. 75. — Kagemni.
(Sakkarah.)
(D'après V. Bissing.)

et de volume variable, différenciation exacte et conforme à la description ci-dessus des faces interne et externe de la jambe. Exemple : la grande figure du tombeau de Kagemni (fig. 75) à Sakkarah, des séries de petits personnages du tombeau de Manofer (fig. 76) à Berlin, etc., etc.

Je n'insisterai pas ici sur la variété et la multiplicité des mouvements représentés. Mais tous ces petits personnages vont, viennent, gesticulent, mènent une vie intense. Ils parlent même; dans l'intervalle des figures, sont des hiéroghyphes qui indiquent les sujets représentés ou bien les paroles prononcées par les principaux acteurs.

Et tous ces mouvements s'exécutent sans sortir pour ainsi dire de la formule générale. Nous y reviendrons avec quelque détail plus loin.



Fig. 76. — Serviteurs apportant des offrandes. Sacrifice des bœufs.
(Tombeau de Manofer. Ancien Empire. Musée de Berlin.)
(D'après H. Fechheimer, *la Sculpture égyptienne.)*

Le tombeau de Ti est un des plus beaux de l'Ancien Empire. Mais il en est d'autres qui ne lui en cèdent guère pour la variété des scènes représentées, tels que ceux de Pthat-Hotpou, de Méri, de Rakapou, de Ménofré, d'Amten, etc. Nous y trouverons de curieux exemples lorsque nous traiterons des mouvements.

Qu'il nous suffise pour l'instant de remarquer que, dès cette époque, les artistes ont su reproduire les actions les plus diverses avec une habileté à laquelle les artistes des générations postérieures n'ont rien ajouté d'essentiel.

Nous trouvons aussi à cette époque de grossières incorrections, comme une main droite pour une main gauche et réciproquement, comme les deux mêmes pieds toujours vus par le dedans. Mais nous verrons les mêmes contresens se produire couramment au premier empire thébain, et moins souvent il est vrai, jusqu'aux belles époques du Nouvel Empire.



Fig. 77. — Bas-relief du roi Menkahor.
(Ve dynastie. Musée du Louvre.)
(Phot. Giraudon.)



Fgi. 78. — Groupe de lutteurs.
(Moyen Empire. Musée de Munich.)
(D'après V. Bissing, liv. III.)

PREMIER EMPIRE THÉBAIN

Après la VIe dynastie, l'histoire de l'Égypte subit une lacune. Ce n'est qu'avec la XIIe dynastie, dont les rois portent les noms d'Amenemhat ou Senousert, qu'apparait une nouvelle époque prospère et brillante qui, par les grands travaux d'utilité publique qu'elle vit s'accomplir, par les tombeaux, les temples et les statues parvenus jusqu'à nous, mérite de prendre rang parmi les grandes périodes de l'histoire d'Égypte.

La XIIe dynastie inaugure la deuxième époque de l'art.

Malgré cette longue interruption, la tradition, en ce pays d'Égypte si souvent bouleversé et cependant toujours si semblable à lui-même, reprend tous ses droits, et les artistes de la XIIe dynastie sont les héritiers directs de ceux de l'Ancien Empire.

Les pharaons peuplent les temples de leurs statues et, si elles dépassent en proportions celle du vieux roi Khéphren, elles sont exécutées sur le même modèle. Elles ne manquent pas de grandeur. Mais, soit par suite de la recherche d'un certain idéal, soit au contraire par indifférence et laisser-aller, les sculpteurs s'éloignent de plus en plus de la nature.

Les têtes, tout en gardant encore la ressemblance du modèle, perdent

leur accent individuel, tendent à se rapprocher du même type veule et souriant.

Au torse, les saillies musculaires s'effacent, aux membres également, ou bien elles prennent une accentuation trop grande. Les détails anatomiques y deviennent puérils.

Le colosse du Louvre en diorite (fig. 99), usurpé par Ramsès II et que M. de Rougé rattache à la XIIe dynastie, est un intéressant spécimen de

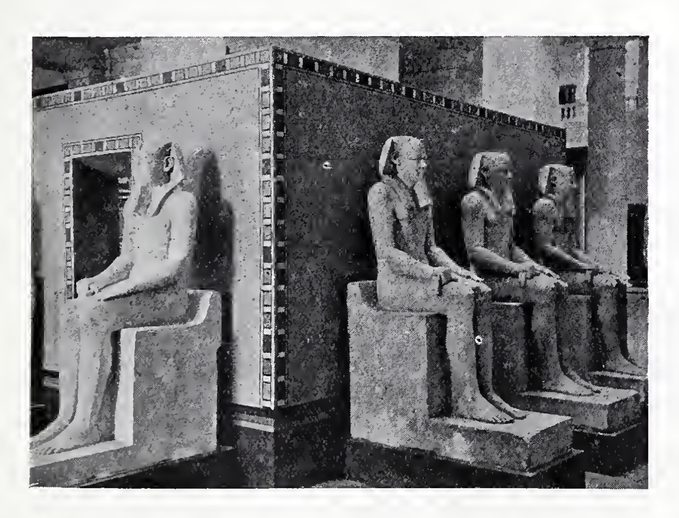


Fig. 79. — Statues du roi Senousert Ier (calcaire,)
(XIIe dynastie. Musée du Caire.)
(Phot. E. Brugsch-Pacha.)

l'art de cette époque. La face est d'un bon modelé, mais l'oreille, trop longue, trop large, mal dessinée, est située trop haut. Le torse plat, très rétréci, sans reliefs musculaires, n'est guère plus modelé que celui d'une poupée. Il faut le comparer à celui de Khéphren pour juger de la distance qui sépare les deux œuvres. Trois sillons longitudinaux, tracés sur l'épaule en dehors, rappellent seuls le délicat modelé du muscle deltoïde. Les jambes sont les meilleurs morceaux. Le dessin d'ensemble en est bon et le modelé rappelle celui de la jambe du Khéphren, mais avec des infériorités flagrantes. La face interne du tibia est considérablement réduite, comme

envahie ici par la forte saillie longitudinale du soléaire. Le plan large et ferme des péroniers est remplacé par un double sillon uniforme qui limite une étroite saillie longitudinale se terminant en bas par une sorte de boule arrondie qui figure la malléole externe, située trop en arrière et trop haut. Enfin, les pieds comme les mains sont empâtés et sans dessin. Toutefois, le talon nous montre une forme qu'on s'étonne de trouver ici, forme chère à l'art grec et que l'on désigne du nom de talon à double étage. (Voyez vol. II, p. 337.)

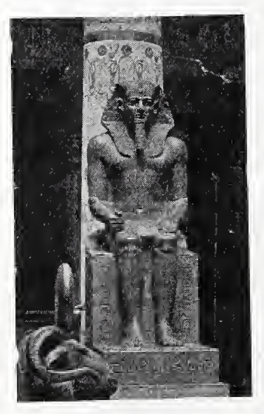


Fig. 80. — Senousert Ier. *(XIIe dynastie. Musée de Berlin.)*

C'est l'Ancien Empire qui a donné les spécimens les meilleurs du membre inférieur, en même temps que, sur certaines œuvres grossières, ainsi qu'on l'a vu plus haut, il a révélé la formule avec une brutalité déconcertante.

Comme nous venons de le voir sur le soi-disant Ramsès, le Premier Empire thébain continue, sur ce point particulier, la tradition. On peut en dire autant des Senousert du musée du Caire (fig. 79), d'un faire un peu mou, autant qu'on en peut juger sur la photographie que nous devons à l'obligeance de M. Brugsch-Pacha.

Il n'en est pas de même sur la statue du même pharaon que possède le musée de Berlin. De chaque côté de l'entrée d'une salle du rez-de-chaussée, deux superbes colosses assis se ressemblent comme deux frères. Ils sont l'un et l'autre attribués au Moyen Empire, celui de gauche bien conservé mais non identifié, celui de droite très fortement restauré est Senousert Ier (fig. 80). Il est vrai que le seul morceau antique qu'il possède est la jambe droite, mais cette jambe est justement célèbre, et elle est considérée comme le chef-d'œuvre du Premier Empire thébain. D'une construction habile et d'un ferme modelé, elle reproduit les formes des jambes du vieux Khéphren, mais avec plus d'accentuation des saillies osseuses, rotule, plateaux et bord antérieur du tibia, aussi bien que des reliefs musculaires, en particulier du soléaire, qui remonte jusqu'à la tubérosité interne. Ces exagérations se tiennent toutefois dans des limites qui font que cette œuvre reste une manifestation d'art très intéressante.

Mais, dans certains cas, cette accentuation des formes osseuses du genou semble dépasser les bornes permises, comme nous le voyons sur un fragment de la statue du roi Mirqaura-Sobek-hotep. de la XIIe dynastie, au musée du Louvre (fig. 81 et 82).



FIG. 81. — PARTIE MOYENNE DE LA STATUE DU ROI MIRQAURA-SEBEKHOTEP.
(XIIe dynastie. Musée du Louvre.)

En effet, en outre de la rotule, nettement circonscrite, excepté par en bas, l'extrémité supérieure du tibia ressort contre toute vraisemblance, s'isolant en dedans de la face interne qui forme un second relief au-dessous d'elle. Un faire analogue se retrouve sur une statue brisée du roi pasteur Jan-Ra, de la XVIe dynastie, au musée du Caire (fig. 83), et aussi sur la base de la statue colossale Kyksos, également au musée du Caire (1).

(1) Reproduite par NAVILLE, *Bubastis*, pl. XXIV.

Ces quelques exemples montrent que cette exagération des reliefs osseux du genou n'est point un fait isolé et qu'à un moment, malgré son invraisemblance, elle fut en faveur, au moins dans une certaine école.

Mais ces accents nerveux paraissent avoir été l'exception et, avec le Sebekhotep III du Louvre (fig. 84), la forme s'aveulit au point qu'elle semble, par endroits, se dissoudre. Entre des oreilles démesurées, la face

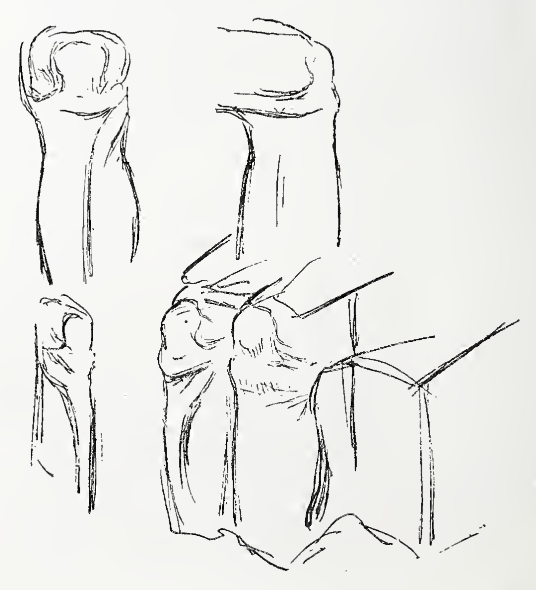


Fig. 82. — Croquis d'après les jambes de Mirqaura-Sebekhotep.

banale sourit. Le torse grêle n'a plus de flancs, bien que le bassin ait en largeur un développement exagéré. Toutes les saillies musculaires au torse, aux bras, aux jambes ont disparu. Sur ces dernières, le galbe est sans finesse, défectueux même. Sur les genoux, également effacés, se détache une rotule carrée et brutale. Et, à la partie antérieure de la jambe, une crête droite et aiguë représente le bord antérieur du tibia, épave dernière et défigurée d'un modelé qui n'existe plus (1).

(1) Il existe au Louvre une autre statue plus petite de Sebekhotep III,

Une statue en bois du pharaon Horus (fig. 85), découverte à Dahchour par M. de Morgan, contraste heureusement avec l'infériorité des œuvres précédentes.

Entièrement nu, de formes jeunes et élégantes, le roi s'avance d'un pas délibéré, les deux jambes obliques à la manière des branches d'un compas ouvert. M. G. Legrain apprécie cette œuvre en ces termes : « Le corps est parfait d'équilibre et de proportions, et l'étude de ses différentes parties décèle une connaissance approfondie



Fig. 83. — Base de la statue de Jan-Ra.
(XVIe dynastie. Musée du Caire.)
(D'après E. Naville, *Bubastis*. Pl. XII.)

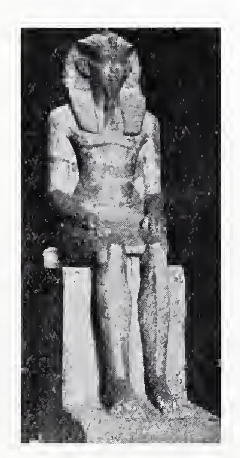


Fig. 84. — Colosse du Roi Sebekhotep III.
(XIIIe dynastie. Musée du Louvre.)
(Phot. Giraudon.)

de la myologie dissimulée sous le jeu large du ciseau. Chaque muscle est placé juste à la place qui lui convient et joue selon l'action qui meut le membre. »

Nous ne pouvons que souscrire à ces éloges, sous la réserve toutefois

d'aspect plus trapu et plus solide, mais dont le modelé n'est pas sensiblement meilleur.

que les proportions et l'anatomie dont il s'agit ici sont celles si spéciales au nu égyptien, dont la formule est d'ailleurs fort habilement traitée.

Les statues de particuliers qu'a produites l'art du Premier Empire thébain sont, au dire de Maspéro (1), sans grande valeur artistique. La porteuse d'offrandes du musée du Louvre ne dément pas ce jugement (fig. 86).



Fig. 85. — Statue en bois du roi Horus (face et profil). *(XIIe dynastie. Musée du Caire.)* (D'après J. de Morgan, *Fouilles à Dahchour*, 1894.)



Fig. 86. — Porteuse d'offrandes. Bois peint. *Premier Empire thébain. (Musée du Louvre.) (Phot. Giraudon.)*

Toutefois, le même musée possède quelques spécimens qui continuent si heureusement la tradition de l'Ancien Empire qu'il serait difficile de les distinguer d'œuvres de cette époque, si les inscriptions n'en attestaient nettement l'origine (2).

(1) *Archéologie égyptienne*, p. 215.
(2) Par exemple, le groupe de petite dimension de Petamenneb Nesatani, rangé aujourd'hui dans une vitrine du premier étage.

Dans la galerie de la colonnade, au rez-de-chaussée, plusieurs statues du scribe Mentouhotep, malheureusement assez mutilées, ne manquent pas d'intérêt. L'attitude accroupie de l'une d'elle (fig. 87) s'accompagne d'une jambe posée à plat sur le sol. On retrouve, dans les détails du torse chargé



Fig. 87. — Mentouhotep, chef des scribes du temple d'Amon.
(XIIe dynastie. Musée du Louvre.)

de graisse, les seins volumineux, le ventre traversé de plusieurs gros plis, la tradition de l'Ancien Empire. De loin, ces statues devaient produire le meilleur effet, car le mouvement général, le port de la tête, l'attitude du tronc, la pose des membres sont d'une grande justesse. Mais, vu de près, le travail revêt partout un aspect cubique d'ébauche qui laisse à l'ensemble de l'œuvre un grand caractère de simplicité et dénote une pratique restée

dans la tradition. Il convient néanmoins de citer comme, datant de cette époque, la plus curieuse exception connue aux formes immuables de l'art égyptien. Il s'agit du petit groupe de lutteurs du musée de Munich (fig. 78). Nous y reviendrons plus loin.

Mais l'art a toujours gardé de ses débuts le talent de sculpter une tête et de faire vivre une physionomie; si les corps s'affadissent ou s'enkylosent dans les formules anciennes, la face de certaines œuvres tout au moins



FIG. 88. — SPHINX CONSIDÉRÉ COMME UN PRODUIT DE L'ART DES PASTEURS (granit noir).
(XIIIe dynastie. Musée du Caire.)
(Phot. E. Brugsch-Pacha.)

trahit la libre imitation de la nature. Je veux parler de ce sphinx en granit noir du musée du Caire (fig. 88) que Mariette attribuait aux rois pasteurs et que Maspero et Golénischeff considèrent comme représentant le pharaon Aménemhat III et devant être restitués à l'école tanite de la XIIIe dynastie.

L'on sait que, pendant plusieurs siècles, l'Égypte subit le joug d'étrangers connus sous le nom de Hycsos ou Pasteurs.

Ces nouveaux seigneurs avaient pour capitale Avaris, qui correspond à Tanis ou San. Et leur domination a laissé, en effet, sa trace dans les arts.

Les artistes égyptiens ont sculpté les traits de ces rois étrangers avec leur habileté et leur conscience habituelles, et ils nous ont laissé d'eux des images remarquables, dont le sphinx découvert par Mariette et qui porte le nom du roi Apapi, un des Hycsos, est un exemple d'une belle valeur

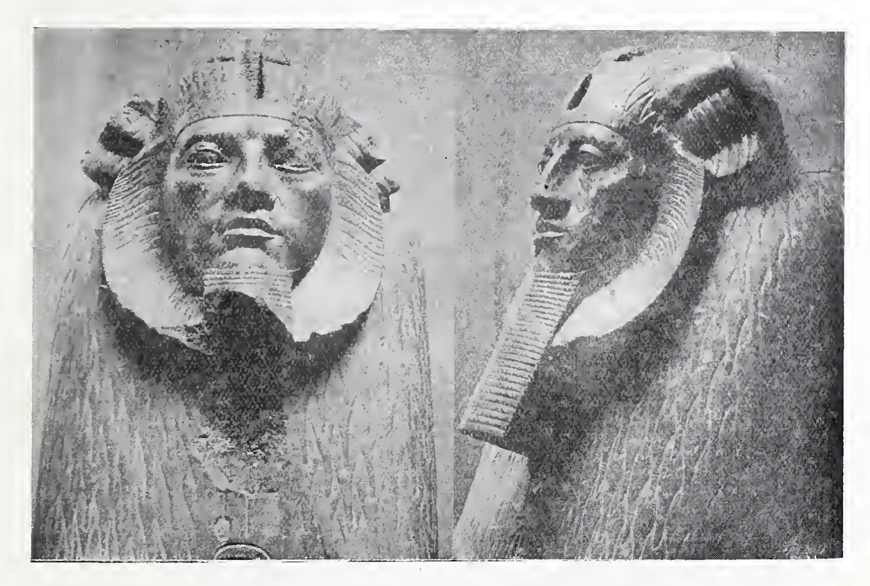


Fig. 89. — Deux photographies de la tête du sphinx de la figure 88 (celle de droite après restauration).
(*Musée du Caire,* nos 134 et 135.)
(Phot. E. Brugsch-Pacha.)

d'art (fig. 89). Le type représenté, franchement étranger à l'Égypte, est ainsi décrit par Hamy :

« Le front est bas, d'un relief tourmenté; les yeux sont petits, les pommettes saillantes en dehors et haut placées dans l'ossature de la face; le nez est droit et court, au lobule carré, aux narines basses et larges; enfin, la bouche est grande et les commissures labiales sont particulièrement empâtées. »

La physionomie que composent ces traits est en faveur, d'après Hamy, de l'origine mongoloïde des rois pasteurs, origine qui s'appuierait d'ailleurs

sur d'autres arguments. Il faut rapprocher des têtes d'Hycsos, un buste du même musée plein d'une énergie sauvage, doté de pommettes également saillantes (fig. 90).

Devéria et de Rougé ont émis l'idée de reconnaître un ouvrage de la



Fig. 90. — Buste d'une statue du temps des pasteurs.
(Moyen Empire. Musée du Caire.)
(D'après von Bissing.)

même école dans une statuette en basalte vert, brisée par le bas, que possède le musée du Louvre (fig. 91). C'est, en effet, la même physionomie rude et farouche, rendue avec la même habileté. Les oreilles sont grandes, mais bien dessinées. Le torse plat, modelé suivant le type conventionnel

avec de fortes saillies musculaires, n'a point les mérites qui font de la tête, de même que les sphinx de Tanis, un véritable portrait.

Enfin, la glyptotèque de Carsberg conserve une tête de pharaon du Moyen-Empire d'un modèle si étonnant que cette tête peut rivaliser avec les plus remarquables de l'art saïte (fig. 92). J'appelle particulièrement l'attention sur le dessin des yeux dont la paupière inférieure offre un caractère individuel d'une grande vérité, signalé vol. II, pl. 20 et p. 137.



Fig. 91. — Partie supérieure d'une statuette en basalte vert.

(XIIe dynastie. Musée du Louvre.)

Parmi les bas-reliefs de cette époque que possède le musée du Louvre, il en est qui nous ont réservé une véritable surprise. La plupart sont conformes à la tradition de l'Ancien Empire, mais souvent avec une accentuation brutale des modelés musculaires et une fréquence singulière des transpositions de forme entre les membres déjà signalées. Quel que soit le modelé des jambes, le pied est toujours dessiné par son bord interne.

Il en est toutefois de remarquables, comme le nº 182, qui nous montre un personnage assis de belle distinction et de proportions élancées. La jambe droite montre, finement rendus, le relief de la rotule et la saillie des péroniers terminée par la malléole externe, malgré quoi le pied présente toujours son bord interne.

Mais ceux qui nous ont particulièrement frappés, à cause de la finesse et de la beauté du travail, sont ceux qui sont inscrits sous les nºs 167 et 168. Et nous y avons relevé des qualités inattendues dans la recherche et la précision des contours.

Ils proviennent du tombeau d'un nommé Antew.

Sur l'un, Antew est assis, accompagné de ses deux femmes, et devant lui paraissent ses fils et ses filles, puis des serviteurs portant des coffres et des vases (fig. 93).

Sur l'autre, une figure de plus grande dimension représente Antew debout (fig. 94 et 95).

Les détails anatomiques sont absents et la surface des membres et du corps est minutieusement polie, avec quelques inflexions de surface presque



FIG. 92. — TÊTE DE ROI DU MOYEN EMPIRE.
(Glypthothèque de Ny Carlsberg.)
(D'après V. BISSING-BRUCHMANN, liv. X.)

insensibles aux jointures. Mais le profil des membres est d'une étonnante exactitude. Il varie avec la position de la jambe, par exemple, et la recherche est poussée si loin que, sur les deux membres inférieurs d'Antew

debout (fig. 94 et 95), les contours ne sont pas exactement semblables, la jambe qui est en avant est nettement de profil, celle qui est en arrière est de trois quarts. Répétée plusieurs fois sur les figures plus petites des serviteurs, cette différence ne saurait être l'effet du hasard. Elle a été très certainement voulue.

Serait-ce là un fait exceptionnel dans tout l'art égyptien? La chose serait

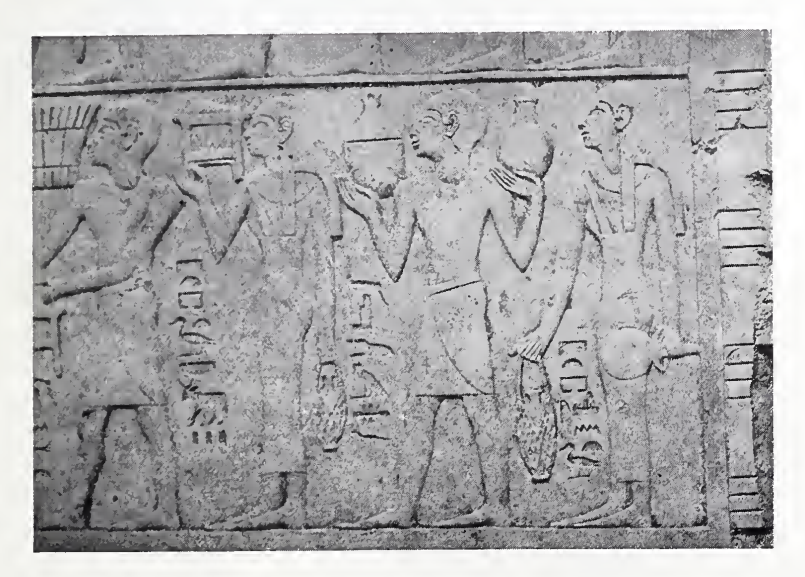


Fig. 93. — Stèle d'Antew. Les serviteurs (détail).
(*XIIe dynastie. Musée du Louvre,* C. 167.)

bien surprenante, lorsque l'on songe à la forte discipline qui le régit tout entier. En effet, une fois l'attention attirée sur ce curieux détail du profil des membres inférieurs, on constate qu'on le retrouve souvent plus ou moins accentué sur les bas-reliefs de toutes les époques, où il se traduit par une saillie du mollet sur la jambe qui est en avant, saillie qui s'efface sur celle qui est en arrière. Déjà, sur les bas-reliefs d'Hosi, cette notation dans les contours des jambes est sentie.

Il convient d'ajouter que, sur les bas-reliefs qui ont été l'occasion de cette intéressante remarque, les incorrections habituelles dans les transpositions

des membres ou de leurs segments subsistent. Tous les pieds montrent leur bord interne. Les mains sont mal placées, la droite à la place de la



Fig. 94. — Stèle d'Antew. Antew lui-même (détail).
(*XIIe dynastie. Musée du Louvre.* C. 168.)

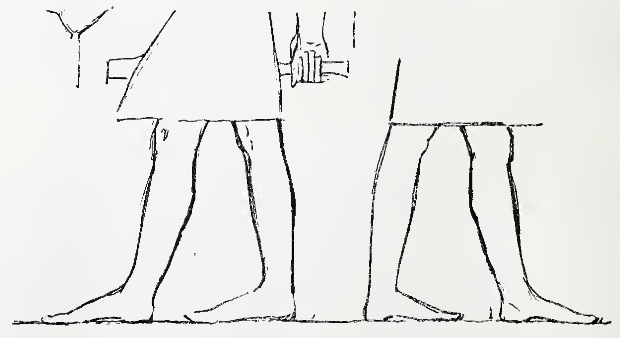


Fig. 95. — Croquis d'après les bas-reliefs d'Antew.

gauche et réciproquement. Elles sont mal dessinées. Tous les doigts sont égaux, le pouce est long et recourbé. Mais les ongles sont d'un fini admirable.

C'est à Béni-Hassan (1), sous la XII[e] dynastie, qu'apparaît une renaissance

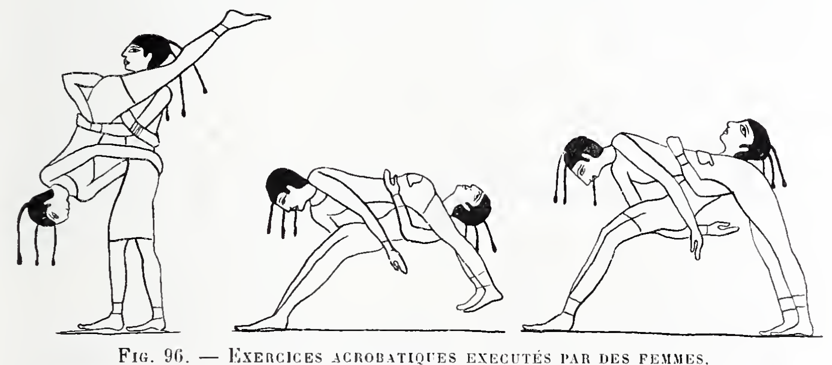


Fig. 96. — Exercices acrobatiques exécutés par des femmes.
(Béni-Hassan-el-Qadim.)
(D'après Champollion, *Monuments de l'Égypte et de la Nubie*, t. IV. Pl. CCCLXVII.)

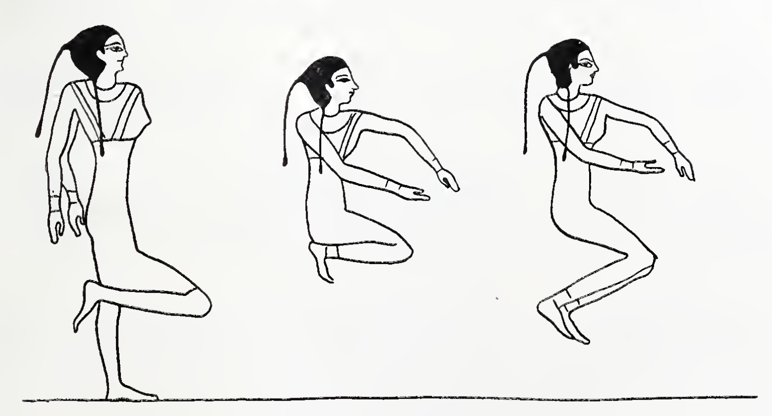


Fig. 97. — Exercices de saut.
(Tombe de Rotéi à Béni-Hassan.)
D'après Champollion, *Monuments de l'Égypte et de la Nubie*, t. IV. Pl. CCCLXVII.)

de la peinture employée déjà sur les murs des plus anciens mastabas, puis abandonnée. L'artiste primitif avait d'abord décoré l'intérieur des tom-

(1) Béni-Hassan marque l'emplacement du cimetière où furent enterrés, sous la XII[e] dynastie, les princes féodaux de la principauté de Meh, sous le règne des Aménemhat.

beaux avec des scènes uniquement peintes, remplacées bientôt par de petits bas-reliefs qui, d'ailleurs, étaient peints. A Béni-Hassan, c'est le retour aux anciennes pratiques avec, en plus, la sûreté de main que pouvait donner au dessinateur l'habitude du ciseau.

La pierre n'est plus sculptée, seule la peinture subsiste avec le dessin des

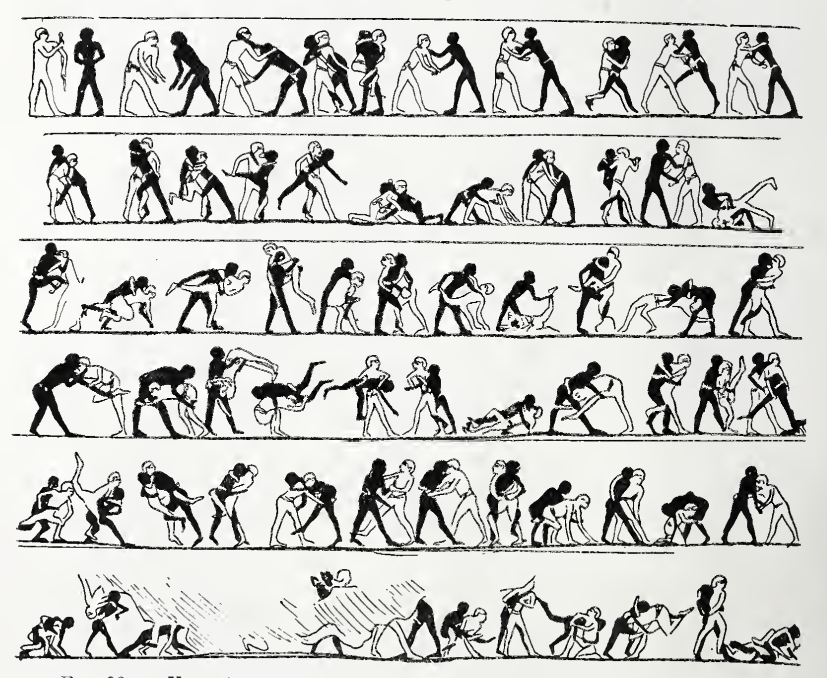


Fig. 98. — Une série de prises de lutte au milieu de beaucoup d'autres.
(D'après Percy E. Newberry, *Béni-Hassan.*)

contours par un trait qui se substitue à l'entaille de la pierre. Mais, qu'il soit question de bas-reliefs ou simplement de peintures, le dessin subsiste, identique, avec les mêmes méthodes et d'après la même formule. Ce sont les mêmes petits personnages que nous retrouvons ici occupés aux travaux les plus divers, mais avec plus de fantaisie encore et de liberté dans le dessin et le mouvement. Témoins les scènes du tombeau de Rekhmara et des Ousortasen, à Abydos.

Les nombreuses tombes de cette nécropole (on en compte plus de trente) sont décorées de peintures très intéressantes qui nous montrent que la représentation du mouvement n'a rien perdu de sa variété ni de sa vivacité. On y trouve même de remarquables exemples d'exercices acrobatiques figurés aux différents moments de leur exécution (fig. 96 et 97) et des séries presque indéfinies de prises de lutte dont nous donnons ici un spécimen (fig. 98) qui en montre bien l'étonnante variété. Dans l'ouvrage de Percy E. Newberry nous avons compté près de 400 groupes de lutteurs tous différents les uns des autres.

Les deux tombes les plus remarquables sont celles de Khnoumhotep et d'Améni.

Les sujets représentés sont toujours à peu près les mêmes.

Dans la tombe de Khnoumhotep, ce sont des scènes d'offrande, de culture des champs du tombeau, de chasse, des scènes d'ouvriers divers, bûcherons, menuisiers, potiers, tisseuses, sculpteurs, peintres, etc.

Dans la tombe d'Améni, il s'y ajoute d'innombrables scènes militaires, pugilat, lutte, escrime, manœuvres militaires, attaques de places fortes, etc. Nous y reviendrons plus loin au sujet de la représentation du mouvement.



Fig. 99. — Colosse provenant de la XII[e] ou XIII[e] dynastie, usurpé par Ramsès II.

(Musée du Louvre.)

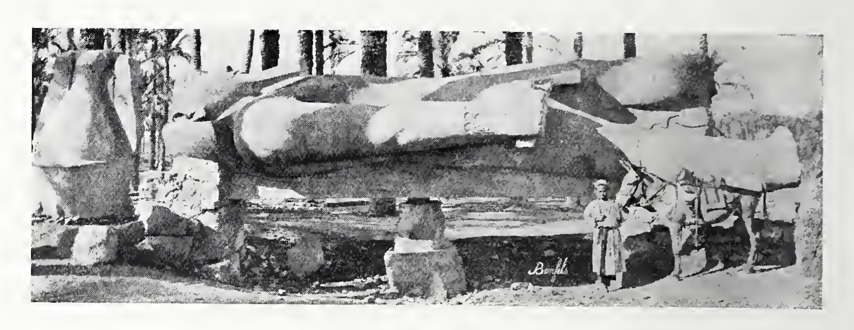


FIG. 100. — STATUE COLOSSALE DE RAMSÈS II, A MEMPHIS.
(XIXe dynastie.)
(Phot. Bonfils.)

DEUXIÈME EMPIRE THÉBAIN

Ce qui caractérise le Nouvel Empire thébain, c'est le développement prodigieux de toutes les formes de l'art. L'ère de puissance et de prospérité qui s'ouvrit alors pour l'Égypte victorieuse, maîtresse de l'Éthiopie et d'une partie de l'Asie ne pouvait manquer de s'accompagner d'un développement parallèle des arts. Et ce n'est pas un mince sujet d'étonnement que de voir l'art suffire aux besoins nouveaux avec les seules ressources anciennes, de le voir étendre ses productions au delà de toute prévision, sans inventer une forme nouvelle, sans sortir de la voie étroite où il s'est engagé dès les débuts.

Sur la rive droite du Nil, le sol se couvre de temples gigantesques en l'honneur des dieux, reliés entre eux par d'interminables avenues bordées de sphinx colossaux (fig. 101). L'un d'eux, le temple de Karnak, était enfermé dans une enceinte de brique qui n'avait pas moins de 2300 à 2400 mètres de développement. Le pylône qui y donnait accès avait 113 mètres de large sur 15 d'épaisseur; sa hauteur atteignait environ 44 mètres, justement celle de notre colonne de la place Vendôme (1). Sur la rive gauche, de

(1) PERROT et CHIPIEZ, *Histoire de l'art dans l'antiquité*, t. I, p. 368.

Gournah à Médinet-Abou, la plaine était couverte d'autres temples spacieux aussi, temples dédiés aux pharaons et qui n'étaient, à vrai dire, que les chapelles funéraires des tombeaux royaux dont les couloirs et les chambres destinées à recevoir les augustes momies étaient creusés aux flancs des



FIG. 101. — ALLÉE DE SPHINX.
(Karnak. Nouvel Empire.)
(D'après H. FECHHEIMER, *la Sculpture égyptienne.*)

montagnes voisines, jusque dans cette fameuse vallée qui a reçu le nom de vallée des tombeaux des rois. C'était le temple d'Aménophis III, celui de Ramsès III à Médinet-Abou, celui de Ramsès II appelé le Ramesseum, le temple de Ramsès Ier à Gournah, enfin, à Deir-el-Bahari, l'hémi-spéos de la reine Hatasou, unique exemple d'une tombe royale de la XVIIIe dynastie réunie tout entière sur le même point.

Et ce n'était pas seulement à Thèbes, capitale du royaume, que se mani-

festait l'activité des souverains. Dans tous les grands centres politiques ou religieux, à Memphis, à Tanis, à Saïs, à Abydos, les anciens temples s'agrandissaient, de nouveaux, plus beaux et plus somptueux, sortaient de terre. La montagne elle-même voyait ses flancs s'ouvrir comme à Gébel-Sisileh ou à Ipsamboul pour y abriter les temples souterrains aux non moins vastes proportions.

Et tous ces temples développaient de nouvelles murailles que les sculpteurs et les peintres devaient décorer, pages de pierre ouvertes à tous, comprises de tous, de l'orgueilleuse histoire guerrière de cette époque qui porta l'Égypte à l'apogée de la puissance, ou bien, dans l'intimité des hypostyles et des sanctuaires, feuillets durables du Rituel des offices religieux.

Pour lutter contre les masses imposantes d'une architecture qui ne semblait viser qu'au colossal, les sculpteurs durent augmenter la dimension des effigies royales destinées à l'ornement des temples et aussi à la pérennité du souverain. Le Nouvel Empire thébain, a-t-on dit, eut la passion de l'énorme et du colossal. Mais, en cela encore, si les architectes se souvenaient des pyramides, les sculpteurs pouvaient invoquer le grand sphinx de Giseh.

Le Nouvel Empire thébain, néanmoins, répandit les statues colossales avec une telle profusion que le plus grand nombre de celles qui sont arrivées jusqu'à nous proviennent de cette époque (1).

Les moindres d'entre ces colosses sont dispersés dans les différents musées, au Caire ou en Europe; mais les autres, bravant par leur masse même la convoitise des archéologues, n'ont point quitté le poste d'honneur où l'artiste les avait sculptés il y a trente siècles, autrefois gardiens majestueux des temples, aujourd'hui génies mutilés des ruines.

Dans la plaine de Thèbes, sur la rive gauche du Nil, entre le fleuve et la chaîne libyenne, s'élèvent les deux plus connus d'entre eux, célèbres sous le nom de colosses de Memnon (fig. 102). Images gigantesques d'Aménophis III, elles précédaient l'entrée du temple que ce souverain fit élever et

(1) Il ne faut cependant pas oublier que les souverains du Nouvel Empire, et en particulier Ramsès II, ne se faisaient pas faute de démarquer les colosses des dynasties antérieures et de se les attribuer. C'est ainsi qu'un bon nombre de colosses au nom de Ramsès II ont été déjà restitués aux pharaons du Premier Empire thébain.

dont il ne reste plus aujourd'hui que quelques arasements épars, à peine visibles dans la plaine. Elles n'ont pas moins de seize mètres de hauteur et étaient taillées dans un seul bloc en brèche rouge de Syène.

Bien que gravement mutilées, elles sont toujours là, dominant les



FIG. 102. — COLOSSES D'AMÉNOPHIS III, DITS COLOSSES DE MEMNON.

(Plaine de Thèbes. XVIIIe dynastie.)

(Phot. Bonfils.)

champs de bersim (trèfle) et les blés d'alentour, gardiennes impassibles du temple qui n'est plus (1).

(1) Elles doivent leur célébrité au funeste tremblement de terre qui, en l'an 27 de notre ère, acheva la ruine de Thèbes. Toute la partie supérieure de l'une d'elles se brisa sous le choc et vint s'abattre sur le sol. Mais voilà que ce sinistre fut cause qu'un phénomène extraordinaire se produisit. Il sembla que l'âme du monstre mutilé s'exhalait en harmonieux gémissements et, de fait, le matin à l'aurore, les passants pouvaient entendre s'élever de la partie inférieure de la

Mais ces deux colosses d'Aménophis III n'étaient point les seuls qui décoraient son temple. Dans le terrain qui les entoure, les savants de la Commission française d'Égypte ont reconnu les débris de quinze autres colosses.

Au Ramesseum s'élevait une statue de Ramsès, encore plus géante que celle de Memnon. Le tremblement de terre qui brisa celle-ci n'épargna pas celle-là (1).

Sur la rive droite du Nil, les colosses n'étaient pas moins nombreux.

Au temple de Louxor, commencé par Aménophis III, continué par Siti Ier et Ramsès II, six statues colossales de Ramsès II, deux assises, quatre debout, s'adossaient au pylône. Dans la première cour, nouveaux et nombreux colosses.

A Karnak, on ne comptait pas moins de trente-deux de ces géants de pierre.

De Memphis, l'opulente capitale de l'Ancien Empire, il ne reste plus que l'immense nécropole. Seul un colosse de Ramsès, couché à terre (fig. 100), au milieu d'un bois de palmiers, disparaissant chaque année sous la crue du Nil, est resté longtemps abandonné dans sa détresse, suprême débris de l'antique cité. « L'Angleterre, à laquelle il appartient, a reculé jusqu'ici, disent MM. Perrot et Chipiez, devant la difficulté du transport. »

statue demeurée en place, un bruit semblable à la plainte des cordes d'une lyre qui se briseraient. Le retentissement de ce prodige s'étendit au loin, et les Grecs, pleins d'imagination, firent des restes de la statue d'Aménophis l'image de Memnon l'Éthiopien, fils de Tithon et de l'Aurore, tué par Achille au siège de Troie. Chaque jour, aux premières lueurs de l'Orient, le fils pieux de l'Aurore ne manquait pas de saluer sa mère à son lever, et son salut montait en sons mélodieux. Toute l'antiquité voulut voir le miracle, et la base de la statue vocale se couvrit d'inscriptions grecques et latines qui disaient l'enthousiasme et l'admiration des visiteurs. Mais l'excès même de sa réputation lui nuisit. Au commencement du troisième siècle, l'empereur Septime-Sévère, animé de la plus louable intention, entreprit de réparer le colosse. Il remplaça la partie détruite par plusieurs assises de blocs de grès grossièrement sculptés; de ce jour, on n'entendit plus la mystérieuse chanson; le colosse se tut pour toujours.

(1) « Les fragments en jonchent le sol à la place où ils se sont écroulés depuis dix-neuf siècles; il y en a tant, dit M. Maspero, qu'on se croirait au milieu d'une carrière de granit. »

« On a calculé que la statue entière, haute de plus de dix-sept mètres, devait peser plus d'un million de kilos. La largeur d'une oreille à l'autre devait être de plus de deux mètres, celle de la poitrine, d'une épaule à l'autre, de plus de sept mètres. » Bénédite, *l'Égypte* (Guide Joanne), p. 516.

J'arrête ici cette énumération, qui deviendrait vite fastidieuse, et je termine en citant les plus considérables de tous, puisque, bien que représentant des personnages assis, ils atteignent jusqu'à vingt mètres de hauteur. Je veux parler des colosses des spéos d'Ipsamboul.

La falaise d'Ipsamboul a été creusée par Ramsès II de deux temples souterrains placés côte à côte, le long du Nil.

Le plus petit présente une façade décorée de six colosses debout, quatre représentant Ramsès et deux sa femme, Isit Nofritari.

En avant du plus grand, adossés à un talus régulier qui imite la face inclinée d'un pylône, quatre colosses siègent, les pieds presque au niveau de l'eau. « L'un des géants est brisé et son buste, détaché par quelque secousse terrible, a glissé à terre : les autres haussent la tête à vingt mètres au-dessus du sol. Des traits purs, sérieux, un nez busqué, une lèvre inférieure saillante, un menton fort et un peu lourd, c'est Ramsès tel qu'on le vit après la paix avec les Khâti, dans la vigueur de son âge et la plénitude de sa puissance (1). »

Quelle méthode a présidé à la construction de ces statues géantes? Les ouvriers ne se laissent arrêter ni par la dureté de la matière, ni par les dimensions. Ils procèdent, pour tailler une statue de vingt mètres de haut, avec la même sûreté que s'il s'agissait d'une petite statuette qu'on tient dans le creux de la main.

Les proportions sont si bien observées qu'à distance, ces colosses ne paraissent pas aussi grands qu'ils sont. « Il faut se tenir contre l'un d'eux, dit M. Maspero, et voir le peu qu'une bande entière de curieux paraît sur le piédestal pour en réaliser l'immensité (2). »

(1) Maspero, *Histoire ancienne des peuples de l'Orient,* t. II, p. 411 et suiv.
M. Bénédite a relevé les dimensions de quelques parties des colosses assis :
De la plante du pied à l'extrémité du pschent, la grandeur est de 20 mètres environ, c'est-à-dire supérieure à celle du colosse de Memnon.
Le front a 0 m. 59;
Le nez : 0 m. 98;
L'oreille : 1 m. 06;
L'œil : 0 m. 84;
La bouche : 1 m. 10;
La largeur de la face d'une oreille à l'autre : 4 m. 17;
La main : 2 m. 64 (Bénédite, *Guide*).
(2) Maspero, *Histoire des peuples de l'Orient*, t. II, p. 312.
C'est la même impression qu'éprouvait Jomard (1) à l'aspect des grandes pyra-

(1) *Description de l'Égypte. Antiquités,* t. V, p. 597.

Ceci s'explique par la justesse des proportions, aussi bien dans les pyramides que dans les grands colosses.

Mais dans le modelé des diverses parties du corps, les artistes ont-ils suivi des règles spéciales? On pourrait le croire, à voir combien sur ces

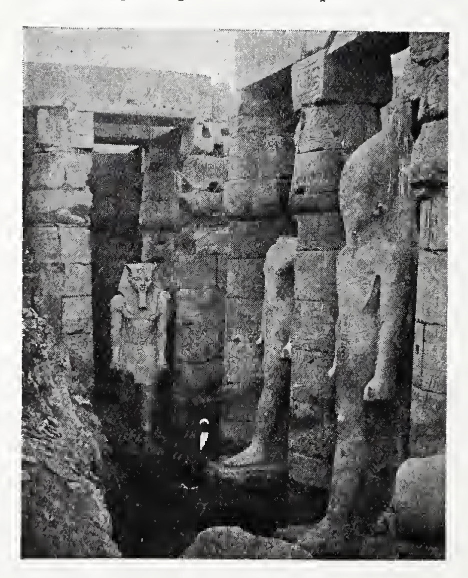


Fig. 103. — Ruines du temple de Luxor avec les statues de Ramsès II, dans les entre-colonnements.

(XIXe dynastie.)

(Phot. G. de Lekegian et Cie.)



Fig. 104. — Un des Ramsès II de la photographie précédente.

grands corps les saillies musculaires s'atténuent, combien le modelé se simplifie. Il suffit de les comparer à la statue du vieux roi Khéphren pour s'en convaincre. Sur quelques-uns, les indications musculaires ou osseuses se réduisent à quelques traits schématiques. Sur les Ramsès des entre-

mides. De loin, elles semblent de hautes montagnes qui s'élancent et se découpent dans le ciel. Mais, plus on s'approche, plus cet effet décroît. Et il faut toucher du pied la grande pyramide pour être saisi de la grandeur et de l'immensité de l'œuvre.

colonnements du temple de Luxor (fig. 103 et 104), sur les jambes bien que très mutilées des Memnon, on distingue parfaitement, au genou, la saillie bilobée et nettement circonscrite de la rotule, la ligne dure et pour ainsi dire schématique qui circonscrit par en bas le plateau interne du tibia toujours trop court, pour redescendre à la place de la face interne du tibia qu'elle représente; à la face externe de la jambe, c'est le plan péronier représenté par deux sillons parallèles et superficiels. Ce dernier détail est très visible sur le colosse couché de Memphis, qui nous montre, en outre, à l'épaule, deux sillons externes réguliers et verticaux, vestiges du modelé du tiers moyen du deltoïde et, à la partie externe de l'avant-bras, une ligne oblique et droite qui limite en bas la saillie du long supinateur.



FIG. 105. — COLOSSE DE SÉTI II.
(XIXe dynastie. Musée du Louvre.)
(Phot. A. Giraudon.)

Ces simplifications conviennent à ces productions colossales, parce qu'en supprimant les détails, elles les font paraître encore plus grandes. Mais les mêmes procédés ont été également employés dans les œuvres de dimensions moindres(1), et nous ne serions pas autrement surpris si l'on nous montrait un colosse avec des modelés puissants et des reliefs musculaires exagérés.

Et, d'ailleurs, nous en avons un exemple au moins partiel, prés de nous, au musée du Louvre, dans le colosse de Séti II (fig. 105). La statue plus grande que nature de Thoutmès III du musée du Caire (fig. 106) est par contre un exemple de formes simplifiées assez lourdes.

Séti II, debout dans l'attitude habituelle, avec un grand bâton d'enseigne à son côté gauche, ne mesure pas moins de 4 m. 65 de haut. S'il est, au torse et aux jambes,

(1) Par exemple, sur la statue du musée de Genève, usurpée par Ramsès II et attribuée par Naville à un roi de la XIIIe dynastie. (Voy. *Bubastis*, pl. XIV.) Sur les jambes arrondies et épaisses, les détails anatomiques sont comme gravés.

d'un faire un peu sommaire conforme à la tradition, on voit aux membres supérieurs une accentuation des formes musculaires peu commune.

Les statues de pharaons qui se rapprochent de la grandeur naturelle, sont de valeur très différente. Parmi les meilleurs, on peut citer en première ligne le Ramsès II du musée de Turin (fig. 107). Admirablement conservée, cette statue nous permet de juger du soin extrême et de l'habileté



FIG. 106. — COLOSSE DE THOUTMÈS III.
(XVIIIe dynastie. Musée du Caire.)
(Phot. G. Brugsch-Pacha.)



FIG. 107. — STATUE DE RAMSÈS II.
(Musée de Turin.)
(Phot. Anderson.)

consommée qui ont présidé à son exécution. La tête a le caractère individuel d'un portrait et est très finement modelée; l'oreille, bien dessinée, n'a que le défaut d'être située un peu trop haut. Le torse est d'une grande souplesse, ferme et jeune. Les membres ne sont pas moins bien traités.

Le Ramsès II présentant une offrande du musée du Caire (fig. 108), dans une attitude qu'on n'avait guère coutume jusque-là de ne voir que dans ces bas-reliefs, est un exemple tout à fait remarquable de ce faire à la fois souple, ferme et gracieux.

Par contre, nombre de statues de particuliers, que possède le mu-



Fig. 108. — Ramsès II présentant une offrande.
(*Musée du Caire.*)
(D'après Legrain, *Statues et statuettes*, II. Pl. IV.)

sée du Louvre,[1] sont d'un art assez sommaire, malgré certaines qualités d'élégance et d'expression. L'on est même assez surpris de rencontrer quelques œuvres d'aspect primitif, comme cette statue d'Ounnwre dont nous avons parlé plus haut; c'est le retour aux anciennes méthodes du bloc quadrangulaire, dont chaque côté est traité à la manière d'un bas-relief (1). On peut toutefois citer comme un modèle de grâce le joli groupe de Taï et Naia du musée du Caire (fig. 109).



Fig. 109. — Groupe de Taï et Naia.
(*XIX*e *dynastie. Musée du Caire*, n° 179.)
(*Phot. E. Brugsch-Pacha.*)

Mais lorsqu'il s'agira d'exécuter de petites statuettes, l'art prendra une liberté d'allure jusqu'ici inconnue et mettra au jour cette légion de figurines en bois ou en bronze qui ornent nos musées et

(1) Voyez encore le groupe A 68, le colosse Séti II, etc.

dont quelques-unes sont de véritables chefs-d'œuvre pleins de charme et d'expression. Il en existe dans tous les musées d'Europe, et le Louvre est assez bien partagé sous ce rapport. Nous y pouvons apprécier l'étendue et la variété de l'œuvre des artistes de cette époque qui, après avoir eu la



Fig. 110. — Taia.
(Karnak. XVIIIe dynastie. Musée du Caire.)
(Phot. G. Brugsch-Pacha.)

passion des colosses, se complurent dans ces mignonnes statuettes, taillées avec amour et finies avec tant de soin.

Les artistes du Deuxième Empire thébain ont été, comme leurs devanciers, de remarquables portraitistes. Si les corps des Aménophis, des Thoutmès, des Séti, des Ramsès reproduisent toujours le même type généralisé, leurs faces portent par contre le cachet de l'individualisme.

Le pur et fin profil du Ramsès II de Turin se retrouve sur les plus grands colosses de ce souverain, attestant ainsi du réalisme de ces images. Mais

deux spécimens hors de pair sont les têtes, au musée du Caire, de la reine Taia (fig. 110) et du pharaon Harmhabi (fig. 111). Jamais l'habileté de la construction, la finesse du modelé, la justesse de l'expression n'ont été poussées plus loin (1).

(1) « Lorsqu'on regarde longtemps, dit M. G. Charmes, l'admirable tête de Taia au musée de Boulaq, ses traits élégants qui n'ont rien de la roideur égyptienne, ses yeux allongés et animés par la vie la plus intense, sa bouche relevée aux deux extrémités comme les lèvres d'un sphinx, son expression de dédaigneuse coquetterie, sa beauté troublante et mystérieuse, pleine des plus étranges et des plus irrésistibles séductions rétrospectives, il est impossible de ne pas se forger à soi-même une histoire, peut-être un roman, dans lequel cette femme énigmatique aurait été l'inspiration, la cause première, l'auteur principal des tragédies religieuses qui ont agité son époque et dont la trace brûlante est venue jusqu'à nous (1). »



Fig. 111. — Harmhabi.
(Karnak. XVIIIe dynastie. Musée du Caire.)
(Phot. E. Brugsch-Pacha.)

Harmhabi est en granit noir et ne le cède guère à Taia au point de vue de la valeur artistique. M. Maspero l'apprécie ainsi : « Sa face jeune est empreinte d'une mélancolie assez rare chez les Pharaons de la grande époque. Le nez est droit, mince, bien attaché au front, l'œil long. Les lèvres larges, charnues, un peu contractées aux commissures, se découpent en arêtes vives. Le menton est à peine alourdi par la barbe postiche. Chaque détail est traité avec autant d'adresse que si le sculpteur avait eu sous la main une pierre tendre et non pas une matière rebelle au ciseau; la sûreté de l'exécution est poussée si loin qu'on oublie la difficulté du travail pour ne songer qu'à la valeur de l'œuvre. Il est fâcheux que les artistes égyptiens n'aient jamais signé leur nom, car celui qui a fait le portrait d'Harmhabi mériterait d'être connu (2). »

Une tête de Pharaon en bronze, du musée du Louvre, mérite d'être citée ici.

(1) *De la réorganisation du musée de Boulaq*. M. Charmes fait allusion ici aux changements qu'Aménophis IV, fils de Taia, voulut introduire dans la religion nationale en substituant au culte d'Amon celui du Dieu solaire. Nous en parlons à la page suivante.

(2) Maspero, *Archéologie égyptienne*, p. 222.

Il s'est produit, vers la fin de la XVIII[e] dynastie, une révolution religieuse qui eut un singulier retentissement sur les manifestations artistiques. Et une mention toute spéciale doit être réservée à l'école qui s'est développée à Tell-el-Amarna, sous l'impulsion du pharaon hérétique Aménophis IV.

Aménophis IV abandonna Thèbes, où dominait le culte d'Amon dont les

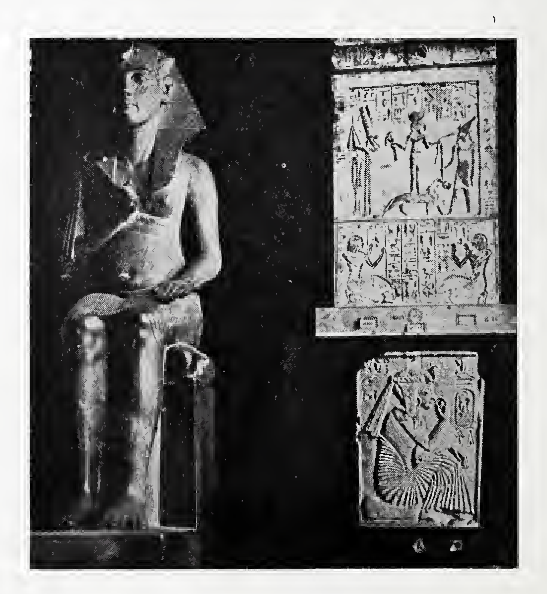


Fig. 112. — Statuette en stéatite jaune d'Aménophis IV.
(Musée du Louvre.)

prêtres exerçaient le pouvoir suprême, et fonda, sous le nom de Khoutaton, une autre capitale dédiée au culte du Soleil. Pour rompre avec la tradition qui donnait aux pharaons un type particulièrement noble, le roi imposa aux artistes une manière de réalisme qui reproduisait ses traits avec une brutalité déconcertante.

La statuette en stiatite jaune du musée du Louvre (fig. 112 et 113), représentant Aménophis IV, est un intéressant spécimen de l'art de cette

époque; elle possède des qualités réalistes très curieuses à signaler. Contrairement à la coutume, le pharaon n'est point flatté. Il est représenté chargé d'embonpoint et déjà vieux. La tête reproduit des traits qui sont loin d'être beaux, mais la ressemblance est cherchée avec soin, car on



Fig. 113. — Statuette d'Aménophis IV, de profil.
(Musée du Louvre.)
(Phot. A. Giraudon.)



Fig. 114. — Aménophis IV.
Buste en pierre calcaire.
(Musée du Louvre.)
(Phot. A. Giraudon.)

reconnaît facilement le même type, avec la mâchoire inférieure saillante et le nez relevé, des bas- reliefs de Tell-el-Amarna.

Les pectoraux, chargés de graisse, retombent sur un abdomen volumineux, sillonné à sa partie supérieure de deux gros plis transverses. Le cou est maigre, avec un relief mince de la partie inférieure des muscles sterno-mastoïdiens.

Un buste en pierre calcaire du Louvre montre le même pharaon plus jeune (fig. 114). Il est traité, ainsi que plusieurs autres de la même école, avec une habileté qui, sans s'éloigner du type convenu, a su réaliser une œuvre qui ne manque ni de charme ni de distinction.

L'école de Tell-el-Amarna, qui a donné à la figure égyptienne l'allure



Fig. 115. — Tête de la statuette figure 113.

grotesque dont il vient d'être parlé, a modelé les têtes de façon non moins singulière. Sur un cou très grêle, la tête allongée, aplatie d'avant en arrière, s'avance, le menton exagérément saillant.

Ces formes sont accentuées, jusqu'à l'invraisemblance, sur certaines œuvres, par exemple un buste en plâtre du musée de Berlin et un bas-relief du même musée (1).

(1) Pl. 83 et 155. *La sculpture égyptienne,* par H. Feichheimer, traduction Marchand.

Par contre, d'autres œuvres, comme le buste en pierre calcaire du Louvre, déjà cité, et surtout la tête de la reine Nefertété (fig. 116), ainsi que celle d'une petite princesse du musée de Berlin (fig. 142), se distinguent par la modération des formes et des finesses de modelé très remarquables, évidemment prises sur nature.

Toutes ces têtes, les plus caricaturales comme les plus régulières, se rattachent au même type, caractérisé par le front plus ou moins fuyant, le





Fig. 116. — Tête de la reine Nefertété, face et profil (grès brun).
(Musée de Berlin.)
(D'après H. Fechheimer, *la Sculpture égyptienne.)*

menton rond et saillant, les paupières supérieures lourdes, le nez rond du bout et large à sa base, les lèvres fortes, épaisses, bien ourlées, sans prognatisme.

Mais c'est sur les bas-reliefs (fig. 117) que l'accent caricatural du portrait du pharaon se donne libre cours et ne connaît pour ainsi dire pas de limites. Les mêmes traits, images de la laideur, furent donnés à la femme et à ses enfants. De plus, lui-même est doté des attributs féminins, avec des seins modérés il est vrai, mais un ventre et surtout des cuisses dépassant en volume ce qu'on peut imaginer. Sous cette énorme cuisse, qui doit surtout son volume à l'exagération de sa courbure antérieure, la jambe mince se

rapproche du type habituel et le genou est en hyperextension (fig. 118, 119 et 120).



FIG. 117. — BAS-RELIEF DE TEL-EL-AMARNA, XVIIIe DYNASTIE (calcaire).
Le roi Khounaten (Aménophis IV) faisant une offrande au disque solaire avec sa femme et une fille.
(*Musée du Caire*, n° 150.)
(*Phot. Brugsch-Pacha.*)

Mais, à côté de ces exagérations, la rupture avec d'anciennes traditions conduisit les artistes à une grande souplesse de ligne (fig. 121) et à une



Fig. 118. — Aménophis IV, sa femme et sa fille adorant le soleil.
(Tel-el-Amarna.)
(D'après Lepsius, *Denkmaler*, vol. III. Pl. CX.)



Fig. 119. — La femme d'Aménophis IV.
(Tel-el-Amarna.)
(D'après Lepsius, *Denkmaler*, vol. III, Pl. LXXXXIII.)



Fig. 120. — Aménophis IV.
(Tel-el-Amarna.)
(D'après Lepsius, vol. III. Pl. LXXXXIII.)



Fig. 121. — Le roi Aménophis IV.
(Tel-el-Amarna. XVIIIe dynastie.)
(D'après Prisse d'Avennes.)

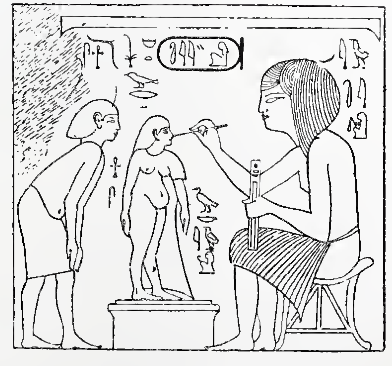


Fig. 122. — Artiste peignant une statue.
(Tel-el-Amarna. Tombeau d'Ai.)
(D'après Gayet, *Itinéraire...*, fig. 41.)

imitation plus sincère de la nature, témoin ce bas-relief qui montre un artiste peignant une statue (fig. 122). Cette composition, fort remarquable, montre, en outre de la figuration réaliste et fort exacte d'une femme obèse, un des rares exemples où l'on voit une recherche de la perspective dans le dessin du corps humain et un naturel remarquable dans l'attitude de celui qui contemple l'œuvre de l'artiste.

La prospérité de la nouvelle ville ne se maintint pas longtemps. Bientôt



Fig. 123. — Porteur. Statuette en bois.
(XVIIIe dynastie. Bibliothèque nationale.)
(Phot. A. Giraudon.)

abandonnée par les descendants d'Aménophis IV, elle fut ruinée par la revanche des prêtres d'Amon.

L'art qu'elle vit fleurir s'éteignit avec elle. Il méritait d'être signalé à cause de son étrange conception de la figure humaine, et il apparaît, au milieu de l'uniformité de la longue série des œuvres d'art égyptiennes. comme un épisode passager alliant les traits contradictoires d'un réalisme grossier et d'un idéal de grâce délicate fondée sur une plus juste interprétation de la nature.

Dans les œuvres de petite dimension, le Second Empire thébain déploya une fantaisie et une liberté qui allèrent jusqu'à rompre avec la roideur traditionnelle, témoin ce petit porteur de la Bibliothèque nationale dont l'échine se plie si bien aux nécessités de son action (fig. 123).

Quant à la forme féminine, nous l'y voyons reproduite suivant la formule

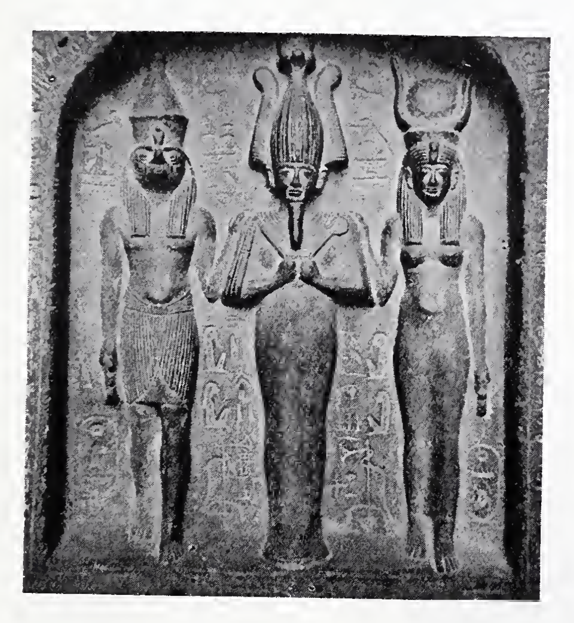


FIG. 124. — STÈLE 50. LA TRIADE OSIRIS, ISIS ET HORUS.
(XVIIIe dynastie. Musée du Louvre.)

générale adoptée dès l'Ancien Empire, mais avec une grande variété puisée dans la nature dès qu'il ne s'agit plus d'êtres divins.

Dans des dimensions restreintes, la stèle 50 du musée du Louvre (fig. 124), d'un travail soigné, est un bel exemple où se trouvent réunis les deux types masculin et féminin du nu, tels que les comprirent les artistes du Second Empire thébain pour représenter les dieux.

La partie supérieure de ce monument contient, dans une niche, la triade

triade d'Osiris, Isis et Horus. La formule connue y est appliquée sans exagération, avec discernement et avec goût.



Fig. 125. — Triade en or, Isis, Horus et Osiris. *(XXIIe dynastie. Musée du Louvre.)*

Le type féminin y est caractérisé par les seins ronds et peu volumineux, l'étroitesse du bassin dont la saillie est distincte du relief volumineux des cuisses. Il est



Fig. 126. — Statuettes féminines en bois. *(Musée britannique.)* *(Phot. W.-A. Mansell. Oxford.)*

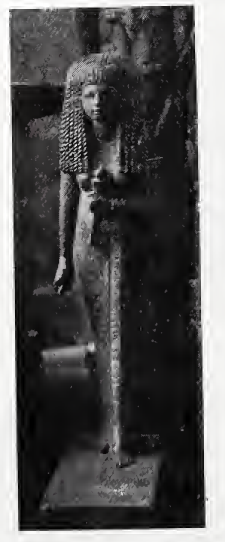


Fig. 127. — Statuette en bois de la dame Naï. *(XVIIIe dynastie Musée du Louvre.)*

représenté également par l'Isis de la triade osirienne en or (fig. 125) et par toute une série de déesses en bronze et de jeunes femmes en bois. Mais si l'artiste s'attaque à de simples mortelles, sa fantaisie ne connait pour ainsi dire pas de bornes.

Parfois, le développement du bassin s'accroît en même temps que le volume des cuisses, les jambes demeurant assez minces (fig. 126).



Fig. 128. — La dame Toui.
(Deuxième Empire thébain. Musée du Louvre.)
(Phot. A. Giraudon.)



Fig. 129. — La reine Karomama.
Statuette en bronze damasquinée.
(Thèbes. XXIIe dynastie. Musée du Louvre.)
(Phot. A. Giraudon.)



Fig. 130. — jeune fille.
(XVIIIe dynastie. Musée de Turin.)
(Phot. Anderson.)

Ailleurs, le bassin, la hanche et la cuisse sont englobés dans une même courbe harmonieuse (fig. 126).

La dame Naï (fig. 127) présente un beau développement du bassin et des cuisses, un peu plus discret sur la dame Toui (fig. 128) qui, sur le profil, montre une saillie fessière bien marquée.

La reine Karomama, plus fine et plus élégante, a des caractères identiques (fig. 129).

La petite jeune fille du musée de Turin (fig. 130), avec sa poitrine plate,

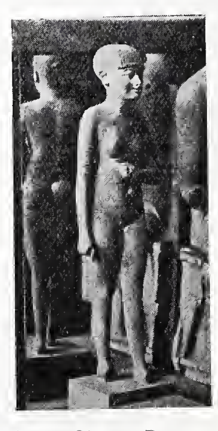


Fig. 131. — Petite statuette féminine en bois, dont la partie postérieure reflétée dans une glace montre, dans le modelé de la région des reins, les deux fossettes latérales lombaires.

(XVIIIe dynastie. Musée du Louvre.)



Fig. 132. — Torse de femme en grès quartzite.

(University College. Londres. XVIIIe dynastie.)

(D'après Capart, *Recueil de monuments égyptiens*, Pl. LXXVI.)

est un exemple de développement précoce du bassin et des cuisses.

Une petite statuette en bois du musée du Louvre reproduit le modelé des reins jusque dans le détail des fossettes lombaires latérales très exactes (fig. 131).

Je rappelle ici le petit torse en grès quartzite, décrit par M. Capart (1), d'un rare degré de perfection et où le pli demi-circulaire de l'abdomen, détail de fine morphologie féminine, est très heureusement indiqué (fig. 132).

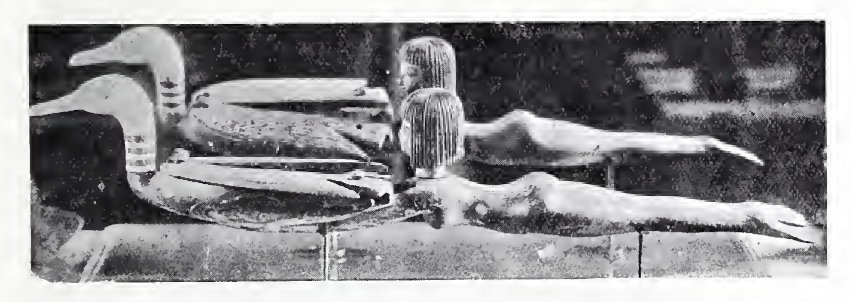


Fig. 133. — Boîte a parfum en forme de nageuse.
(*XVIIIe dynastie. Musée du Louvre.*)
(*Phot. A. Giraudon.*)

Enfin, sur nombre d'autres statuettes, on peut relever la longueur ou la brièveté des membres inférieurs, les genoux portés en dedans (fig. 126), la



Fig. 134. — La même boîte a parfum, photographiée du dessus pour bien montrer la forme du bassin et des cuisses.
(*Musée du Louvre.*)

massivité de la moitié inférieure du corps opposée à la gracilité du haut du torse, le développement marqué du profil externe de la cuisse (fig. 133 et 134), conséquence obligée de la localisation graisseuse sous-trochanté-

(1) Capart, *Recueil de monuments égyptiens*, Pl. LXXVI.

rienne, dont l'indépendance s'observe chez certaines femmes, etc. Toute la morphologie féminine est là dans sa grâce et dans sa variété, et, fait curieux à signaler, les défectuosités n'y ont pas place ; nous n'y voyons pas, par exemple, cette forme disgracieuse souvent rencontrée dans la nature et caractérisée par l'écartement des genoux.

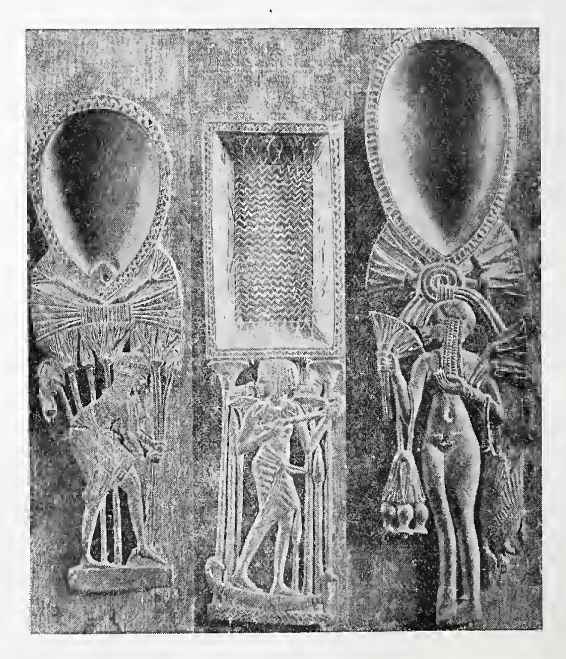


Fig. 135. — Cuillers a fard.
(Deuxième époque thébaine. Musée du Louvre.)
(Phot. A. Giraudon.)

L'application de l'art aux objets de toilette donna naissance à toute une série d'objets ingénieux et fort gracieux où la forme féminine tient une place importante et dont le musée du Louvre possède de nombreux spécimens (fig. 135 et 136).

Bas-reliefs. — Le Nouvel Empire se signale par l'étendue vraiment extraordinaire de son œuvre sculptée en bas-reliefs. Elle égale en surface son

œuvre architecturale. Tous les édifices qu'il a construits, les plus grands comme ceux de dimensions moindres, ont le champ de leurs murailles, non seulement à l'intérieur, mais souvent aussi à l'extérieur, couvert de tableaux dont les sujets varient avec le lieu. Peu ou point de parvis sans décoration. Décorés les temples gigantesques dont les murs brillent sous la chaude lumière du soleil d'Orient; décorées les immenses salles souter-



Fig. 136. — Objets de toilette.
(XVIIIe dynastie. Musée du Louvre.)
(Phot. A. Giraudon.)

raines des spéos; décorés les temples funéraires des pharaons divinisés; décorés leurs hypogées; décorés les tombeaux des particuliers.

De l'avis général, les meilleurs de ces bas-reliefs sont ceux de l'époque de Séti Ier, au temple d'Abydos ou au tombeau de ce souverain. Mais il est certains tableaux de l'époque des Ramessides qui ne leur en cèdent guère. Ils se distinguent par un relief peu accentué, par une grande finesse et une grande pureté de contours. Les détails anatomiques sont négligés; à peine quelques indications au niveau de la rotule et des malléoles. La figure hu-

maine est souvent d'une rare distinction. Certaines figures de pharaons, par le geste et la pureté du dessin, touchent aux plus hauts sommets qu'il ait été donné à l'art égyptien d'atteindre. Telle figure de reine ou de courtisane est un chef-d'œuvre de grâce et de charme.

Mais c'est sur place, dans le temple même où elles ont été sculptées et non dans les salles mortes d'un musée, qu'il faut voir ces magnifiques productions.

« Assis sur la base ronde des colonnes, dit Ch. Blanc dans son *Voyage dans la Haute-Égypte* (1), nous regardions les plus parfaites, les plus nobles des sculptures qui aient jamais été ciselées en bas-reliefs. Le pharaon Séti était présent dans son temple. Sa belle tête héroïque et humaine, douce et fière, se détachait de la paroi et semblait nous regarder avec un commencement de sourire. Un rayon de soleil venait d'entrer dans le temple et, glissant sur des figures d'une saillie infiniment discrète, leur prêtait un relief saisissant et une animation qui les faisaient sortir de la muraille. Une procession de jeunes filles qui, dans le nu de leurs formes élégantes, étaient voilées de chasteté, s'avançaient vers le héros avec toute la grâce que comporte le respect. Elles étaient si aimables et si pures qu'on n'osait les approcher. Leur beauté nous attirait en même temps que leur dignité nous tenait à distance. La scène était vivante, et pourtant la pierre n'était qu'effleurée par le ciseau et frisée par la lumière; mais la délicatesse des sculptures était unie à une telle résolution de dessin, à une telle puissance de sentiments que, dans ces jeunes filles symbolisant les provinces de l'Égypte, on sentait vivre l'idée et palpiter le symbole. »

On ne s'étonnera pas du rôle joué ici par le rayon de soleil survenu à propos, car pour bien juger d'une sculpture et surtout d'un bas-relief, il faut la complicité de la lumière. C'est dans des circonstances analogues et sous l'empire d'une semblable fascination que Maspero, au Memnomium d'Abydos, devant le bas-relief qui représente Séti Ier et les trois déesses, écrit : « Il faut avoir vu, vers dix heures du matin, par un beau jour de février, le Pharaon et les trois déesses, ses compagnes, pour comprendre jusqu'à quel point l'art égyptien, si morne en apparence, peut s'animer de vie et de tendresse exquise (2). »

(1) Page 265.
(2) *Égypte*, dans la collection Hachette. *Ars una*, p. 193.

Les proportions des figures sont plus élancées et les membres inférieurs



Fig. 137. — Pharaon.
(Sebûa. XIXe dynastie.)
(D'après Lepsius, *Denkmäler*, vol. III. Pl. CLXXX.)

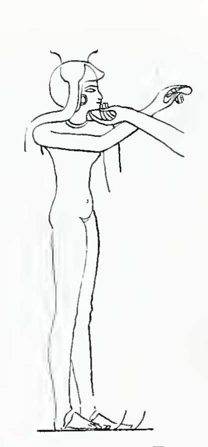


Fig. 138. — Favorite du pharaon Ramsès III.
(Medinet-Habou. XXe dynastie.)
(D'après Lepsius, *Denkmäler*, VII. Pl. CCVIII.)



Fig. 139. — Prêtresse d'Ammon.
(Nécropole de Thèbes. XVIIIe dynastie.
(D'après Prisse d'Avennes,)

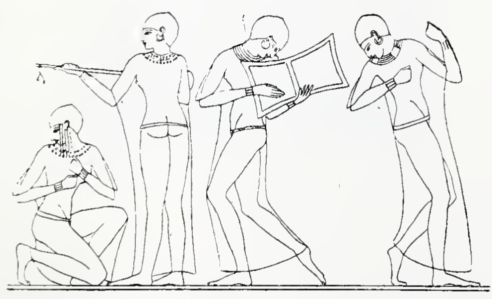


Fig. 140. — Musiciennes et danseuses.
(Nécropole de Thèbes. XVIIIe dynastie.)
(D'après Prisse d'Avennes.)

des figures de femme s'allongent parfois jusqu'à l'extrême (fig. 137, 138 et 139), mais, comme nous le verrons plus loin, au chapitre des propor-

tions, les dimensions relatives des différents segments des membres sont généralement les mêmes qu'aux époques précédentes. Également aussi, entre le type masculin et le type féminin, mêmes différences dans les proportions.



FIG 141. — BAS-RELIEF DE SÉTI Ier ET HATHOR.
(XIXe dynastie. Musée du Louvre, B. 7.)

La convention qui préside à la construction du dessin de la figure humaine ne change pas non plus. Les mouvements mêmes ne sortent guère des types déjà créés. Et je ne parle pas seulement ici des attitudes et des poses hiératisées, mais des gestes professionnels ou de la vie commune. Il y a lieu toutefois de faire une exception pour les musiciennes et les dan-

seuses, qui n'ont jamais été représentées plus librement (fig. 140).

Mais malgré les qualités d'ordre supérieur dont l'artiste égyptien a fait preuve, sûreté de goût, virtuosité d'exécution, liberté d'allure, il tombe de temps en temps dans les grossières erreurs habituelles avec la même inconscience et les meilleurs ouvriers n'en sont point exemptés. C'est les mains ou les pieds semblables, ou bien ces extrémités transposées, la main droite pour la main gauche ou *vice versa*, de même pour le pied.

On trouvera, au musée du Louvre, quelques très bons exemples de l'art des bas-reliefs à cette époque (fig. 141).



Fig. 142. — Tête de princesse (pierre calcaire).

(XVIIIe dynastie. Musée de Berlin.)

(D'après E. Fechheimer, *la Sculpture égyptienne.*)

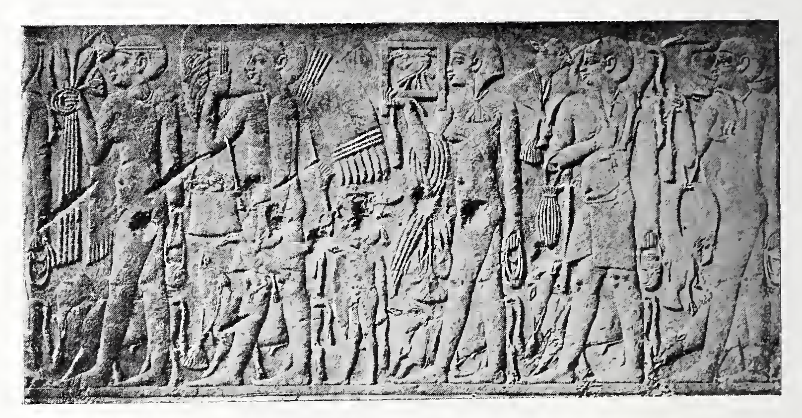


Fig. 143. — Porteurs d'offrandes.
(Art saïte.)
(D'après Musée égyptien, t. II, Pl. XXXII.)

ART SAÏTE

Après la XXe dynastie, des troubles profonds déchirèrent l'Égypte, qui ne retrouva un peu de calme et de prospérité qu'avec Psammétik Ier, fondateur de la XXVIe dynastie. Le siège de l'Empire était alors à Saïs dans le delta et de cette époque date une nouvelle renaissance.

Cette fois encore rien de fondamental n'est changé dans la technique et dans les conventions qui règnent toujours dans l'art. Des modifications de détail impriment cependant aux œuvres de l'époque saïte un caractère particulier qui permet de les reconnaître aisément.

Ce qui domine dans l'Art Saïte, c'est l'habileté technique, c'est le soin du détail et du fini poussé jusqu'à son extrême limite. Il fut conduit alors à s'attaquer aux roches les plus dures et à grain très fin comme le basalte, les brèches et la serpentine, pendant que l'Ancien Empire employa de préférence le calcaire et l'Empire thébain, le granit.

Suivant M. Maspero, deux tendances s'y manifestent, l'une qui pousse le fini jusqu'à la mièvrerie et l'effacement de tout détail anatomique, l'autre qui cherche ses modèles dans le passé et s'efforce de réagir contre la

banalité courante en mettant en vigueur les préceptes anciens et en se rapprochant du modelé vigoureux de l'Ancien Empire.

Il convient, me semble-t-il, d'établir une troisième catégorie d'œuvres, les plus caractéristiques de l'époque, celles dans lesquelles s'allie, à la perfection de la technique, une observation de la réalité plus fidèle qu'elle ne l'avait été jusque-là au point de mériter le nom de naturalisme (1).

Trois statues, trouvées dans un tombeau à Saqqarah à côté de la momie d'un fonctionnaire nommé Psammétik et aujourd'hui au musée du Caire, sont célèbres. Elles peuvent être considérées comme des types de l'art minutieux et un peu veule de cette époque. Mariette en faisait le plus grand cas et, tout en les considérant comme l'œuvre d'un praticien extraordinairement habile et adroit, il les plaçait bien au-dessous de la statue de bois de l'Ancien Empire, le Sheikel-Beled qu'il avait découvert dans la même nécropole : en quoi certes il avait raison, mais il faut ajouter que ces œuvres ne sont pas les meilleures que l'Art saïte nous ait laissées.

Elles se composent d'une statue d'Osiris, d'une autre de Nephthys et d'une vache Hathor, à laquelle le mort est adossé; « le tout un peu flou, dit Maspero, un peu artificiel, mais la physionomie des divinités et du mort ne manque pas de douceur; la vache est d'un bon mouvement et le petit personnage qu'elle abrite se groupe bien avec elle » (2).

« Un des morceaux les plus dignes d'éloge qu'ait produit l'Art saïte, disent Perrot et Chipiez, c'est la statue en grès de Nekht-hor-heb, au Louvre. Le travail des mains et des pieds est bien un peu sommaire; le visage n'a pas beaucoup d'expression; mais dans l'ensemble de la figure, dans le mouvement des jambes et des bras, dans le modelé du torse et dans le port de la tête il y a une ampleur et une aisance qui donnent presque, au premier moment, l'impression d'un marbre grec (fig. 7) » (3).

Une certaine souplesse de modelé indéniable n'empêche pas de retrouver. dans cette œuvre, les principaux errements de la statuaire égyptienne : exagération de la carrure de épaules contrastant avec l'amincissement du thorax, suppression presque totale des flancs, largeur du bassin qui, à

(1) Nous rangerions volontiers dans cette catégorie le guerrier Horus, quelques-uns des modèles du musée du Louvre, quelques têtes de Pharaons ou de particuliers, quelques statuettes de femmes, quelques bas-reliefs.

(2) *Archéologie égyptienne*, p. 226.

(3) Perrot et Chipiez, p. 718.

l'opposé de ce qui existe sur les statues debout, se voit très souvent sur les statues assises, à genoux ou accroupies, état fruste des extrémités, clavicules filiformes, etc. Nous l'avons citée plus haut comme un exemple de statue quadrangulaire en la rapprochant du n° 1 du musée du Caire qui est dans la même posture.

A côté de ces traits, conséquence de l'impérieuse « formule », il faut



Fig. 144 et 145. — Torse et jambes du guerrier Horus.
(Art saïte. Musée du Louvre.)

noter quelques bons morceaux; par exemple, le cou avec la saillie adoucie du larynx et les reliefs des sterno-mastoïdiens, toute la partie antérieure du torse d'une grande souplesse de modelé, l'oreille grande mais bien dessinée...

Un peu plus loin dans la même galerie du rez-de-chaussée, le guerrier Horus (fig. 144 et 145) que M. de Rougé considère avec raison comme un des chefs-d'œuvre de l'Art saïte, est bien supérieur à Nekht-hro-eb. Bien que se rattachant à la formule traditionnelle, habilement appliquée d'ailleurs, au

torse et au membre supérieur (il n'est question que du bras gauche, le droit ayant été en partie restauré), elle s'en éloigne par la vérité avec laquelle la jambe est traitée. Je ne parle pas de la rotule réduite à deux boules superposées que surmonte le puissant relief musculaire habituel de la cuisse. Mais le galbe général du genou et de la jambe est excellent sous quelque point de vue qu'on l'examine. Les contours en sont d'une pureté et d'une exactitude qui, avec plus de raison que tout à l'heure, font penser à l'art grec. On



Fig. 146. — Pieds du guerrier Horus.
(Art saïte. Musée du Louvre.)

peut remarquer en outre que, si le bord antérieur du tibia est encore un peu trop accentué, la face interne du même os — chose rare dans tout l'art égyptien — a sa largeur normale. Elle se continue par en haut avec la tubérosité interne du tibia qui, régulièrement conformée, donne au genou la hauteur naturelle qui lui convient, et se termine en bas dans la région des malléoles. Le plan des muscles péroniers s'accuse discrètement et, audevant de la saillie du jumeau interne, on note le relief à peine senti du soléaire indispensable à toute jambe égyptienne.

Les pieds (fig. 146 et 147) soulèvent un curieux problème. Il n'est pas nécessaire d'y regarder de très près pour reconnaître que les orteils sont recourbés avec saillies des articulations, que le cinquième est soulevé du

sol et que leurs axes se sont pas parallèles, mais inclinés en différents sens comme le montre le schéma ci-joint, tous caractères propres aux pieds des statues grecques (fig. 148). D'après ce que nous savons des formes du pied de la formule égyptienne, ce serait là une exception vraiment étonnante, la seule du moins à notre connaissance, exception possible après tout, étant donné les relations connues, depuis les dynasties saïtes, entre l'Egypte et la Grèce. On s'aperçoit bien que la statue a été brisée par le bas, un peu au-dessus des pieds, mais rien ne s'oppose à ce que la partie brisée n'ait primitivement fait partie de la statue. Toutefois, en y regardant de près, on constate que les érosions dont est couverte toute la surface de cette statue ont été assez grossièrement imitées sur les pieds par des coups de pointe, et qu'il en a été de même de l'avant-bras droit. La conclusion qui s'impose est donc que toutes ces parties ont été l'objet de réparations dont la date, en l'absence de toute indication sur le catalogue, est inconnue. (1)



Fig. 147. — Croquis d'après les pieds du guerrier Horus.



Fig. 148. Conformation du pied dans l'art grec. Direction de l'axe des différents orteils.

(1) Perrot et Chipiez, en décrivant cette statue, ne se sont pas aperçus de cette restauration. Après avoir vanté la finesse de l'exécution et la liberté de l'allure générale, ils ajoutent : « Enfin, le rendu même du pied témoigne aussi d'un certain esprit d'innovation. Au lieu d'être

Mais ce n'est pas la seule remarque intéressante que nous permette cette statue.

Ce qui reste des attaches du cou nous ferait croire volontiers que la tête était tournée à gauche. En effet, le creux susternal est bordé à droite seulement de la saillie isolée du tendon sternal du muscle sterno-mastoïdien, saillie qui survient toujours dans la rotation de la tête du côté opposé (fig. 149). Bien entendu cette supposition ne peut être émise qu'avec réserve puisque ce serait, autant que nous le sachions, l'unique exemple d'une statue égyptienne tournant la tête de côté.

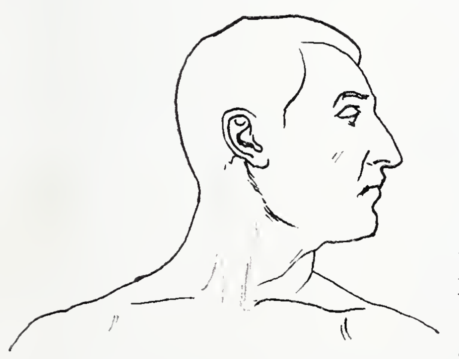


Fig. 149. — Contraction du sterno-mastoïdien droit dans la rotation de la tête a gauche.

Je signalerai toutefois, à ce propos, un certain nombre de petites statuettes en bronze et en bois, qui tournent la tête à des degrés divers et quelquefois aussi la partie supérieure du torse. Nous en donnerons plus loin quelques exemples.

Nous serions assez disposés à regarder cette statue comme un des meilleurs morceaux de l'art égyptien tout entier. On peut la comparer à certaines œuvres de l'Ancien Empire, à Sokemka debout, par exemple, qui est dans la même position. Les jambes ont dans leur ensemble la même souplesse, ce sont les mêmes profils, les mêmes détails du modelé. Mais, à y regarder de près, l'œuvre de l'Art saïte l'emporte par un accent plus grand de vérité et constitue un progrès dans la voie de l'imitation de la nature. Mais si l'on vient à comparer les deux torses, on constate une ressemblance si parfaite que la persistance de l'antique formule s'impose immuable et dominatrice.

Le Nouvel Empire introduisit dans la sculpture une forme nouvelle que les époques antérieures n'ont pas connue, mais que l'Époque saïte multiplia malgré son aspect disgracieux. Il s'agit de ce qu'on pourrait appeler la

rapprochés et posés à plat, les orteils sont écartés et pliés du bout. » (*Histoire de l'art dans l'antiquité*, t. I, p. 719.)

statue cubique, reproduisant en somme une pose qui serait des plus fatigantes pour nous, mais que les Orientaux conservent des heures entières pour se reposer. La figure 150 nous dispensera d'une description détaillée. Les jambes sont complètement repliées et les bras croisés et horizontaux reposent sur les genoux. Mais le siège ne pose pas directement à terre, il en est séparé par un petit coussin très apparent sur certaines œuvres, ou dissimulé sous l'enveloppe qui ressemble plutôt à un sac qu'à un vêtement. Les grands segments du corps se dessinent sous l'étoffe tendue à leur surface mais qui ne pénètre pas entre eux, et l'on se demande comment ferait le personnage pour passer à la station debout. Les seules parties nues sont la tête, les mains, et quelquefois mais non toujours, les pieds.



Fig. 150. — Statue de Ouah-ab-ra.
(XXVIe dynastie. Musée du Louvre.)

On peut donc dire que, dans ces œuvres, le nu est presque complètement escamoté, mais les têtes sont le plus souvent d'une rare perfection.

On observe aussi en ronde-bosse cette attitude rampante (fig. 151) souvent reproduite à toutes les époques sur les bas-reliefs (fig. 421 et 422) et que le Nouvel Empire avait déjà transformée en statue.



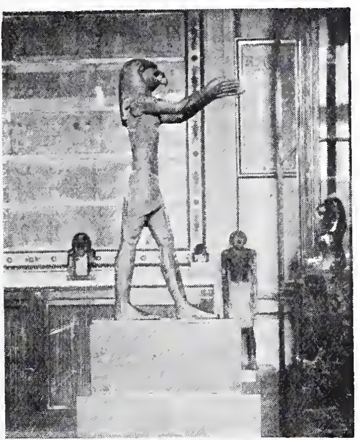
Fig. 151. — Statuette d'Osorkon III. Si-Isit, poussant une barque.
(Musée du Caire.)
(D'après Legrain, *Statues et statuettes*, t. III. Pl. V.)

C'est le moment de parler des modèles de cette époque, qui tirent leur

importance du rôle qu'ils devaient jouer dans l'exécution des sculptures. On



Fig. 152. — Personnage dit de la Ve ou VIe dynastie.
(Musée du Louvre.)
(Phot. A. Giraudon.)



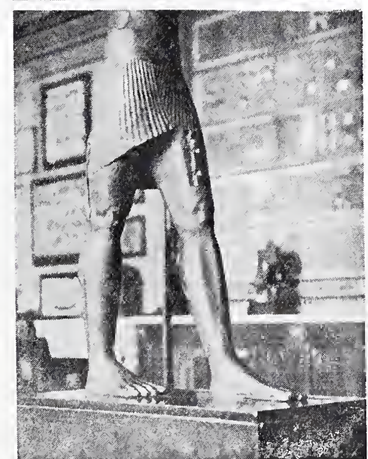


Fig. 153. — Horus faisant une libation
(Art saïte. Musée du Louvre.)

pourrait dire qu'ils représentent les caractères les plus purs de l'Art saïte, si nous en possédions un plus grand nombre.

Réduits cependant aux quelques spécimens que nous possédons, des têtes, quelques pieds, un genou (je parle de ceux du musée du Louvre que nous avons pu étudier de près), ils suffisent pour montrer que l'Art saïte est certainement le plus proche de la vérité.

D'une grâce un peu molle, les pieds et le genou ont des qualités de na-



Fig. 154. — Tête de Psammétik III.
(XXVIe dynastie. Musée du Louvre.)

ture indéniables. On constate, par exemple, que le genou a sa hauteur normale, que les malléoles, bien qu'atténuées, sont à leur place. Sur les doigts de pied, les articulations sont senties.

A côté de ces modèles de ronde-bosse, on trouve des spécimens de bas-reliefs d'une perfection rare. Les dalles du musée du Caire représentent des têtes de cynocéphale, de lion et de lionne, celles qui sont au Louvre représentent des têtes de pharaon.

Les statuettes en bronze du musée du Louvre, dont un certain Mésou, per-

sonnage longtemps dit de la V[e] ou VI[e] dynastie (fig. 152), Horus faisant une libation (fig. 153), sont attribuées aujourd'hui par M. Maspero à l'Art saïte. Les modelés ne nous apprennent rien que nous ne connaissions déjà

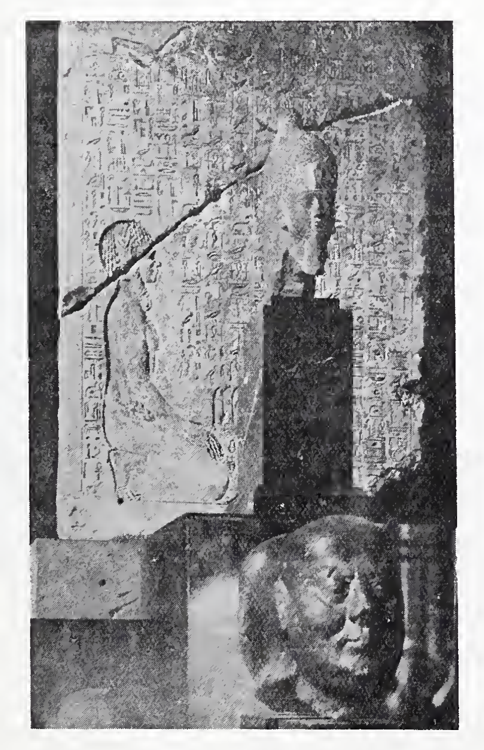


Fig. 155. — Petite tête de pharaon. Tête de personnage gras.
Bas-relief avec une figure agenouillée très régulièrement dessinée.
(XXVI[e] dynastie. Musée du Louvre.)

et les apparentent de très près aux œuvres de l'Ancien Empire. J'ajouterai même qu'un détail morphologique consistant en petits reliefs sus-rotuliens nous inclinerait à les rattacher à cette dernière époque, ainsi que le pensait

Mariette. Il suffit de se rappeler cette même forme aux bas-reliefs de Ti, de Kagemni, de Manofer, etc. (Voyez plus haut fig. 74, 75 et 76.)

Si, maintenant, nous considérons plus particulièrement la façon dont l'Art saïte a modelé les têtes, nous nous trouvons en présence du double courant dont il a été question : celui qui s'enlise de plus en plus dans la tradition et reproduit le type souriant et banal déjà inauguré par le Pre-



Fig. 156. — Tête d'un personnage d'age mur.
(Art saïte. Musée du Louvre.)

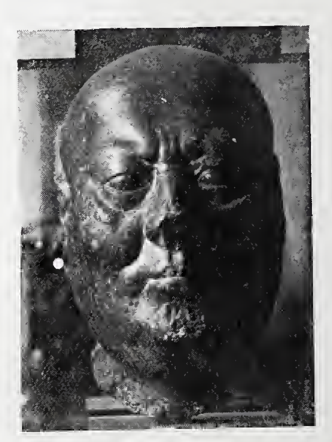


Fig. 157. — Tête de face du personnage gras de la figure 155.
(Art saïte. Musée du Louvre.)

mier Empire thébain. A ce groupe, il faut rattacher les têtes de sphinx qui représentent les rois Nectanèbo, d'autres têtes de reines ou de pharaons se distinguent par l'aspect cubique de la face, les yeux relevés en dehors, la bouche souriante et les oreilles situées très haut.

Mais le second groupe rappelle les éminentes qualités de portraitiste de l'art égyptien et contient des œuvres de premier ordre qui ne le cèdent en rien aux époques antérieures.

La tête malheureusement mutilée de Psamétik III, du musée du Louvre, (fig. 154), se distingue par le sourire des yeux, qui n'est plus recherché par le relèvement de l'angle externe, mais par le modelé bien

rendu de la paupière inférieure. La bouche, bien close, se relève légèrement aux commissures et les lèvres sont largement ourlées.

On peut citer aussi une petite tête de pharaon, admirable d'exécution et d'un idéalisme élevé (fig. 155), à côté d'autres têtes de personnages de différents âges et d'un réalisme poussé au dernier degré, telle une tête



Fig. 158. — Mantimahè.
(Periode saïte. Musée du Caire.)
(D'après Von Bissing-Bruckmann.)

d'homme d'âge mûr (fig. 156), une autre d'homme gras (fig. 157), ces deux dernières traitées avec le même souci de vérité que la jeunesse idéale des pharaons. On peut y joindre l'étonnant Mantimahé du Caire (fig. 158).

Une tête chauve, grandeur nature, du musée de Berlin (fig. 159), est le morceau le plus vrai et le plus puissant que nous connaissions. Le crâne est modelé avec une extrême précision. L'oreille, bien en place, est d'une facture parfaite. Tous les traits, accusés jusqu'à la brutalité, sont d'un

naturalisme saisissant. Cette tête peut être comparée sans désavantage à certains bustes de condottieri de la Renaissance.

A cette époque, on voit se préciser et se répandre un type féminin plus réaliste. A l'ancienne forme des époques précédentes, caractérisée par des seins fermes et petits séparés par une vallée plus ou moins large, par un

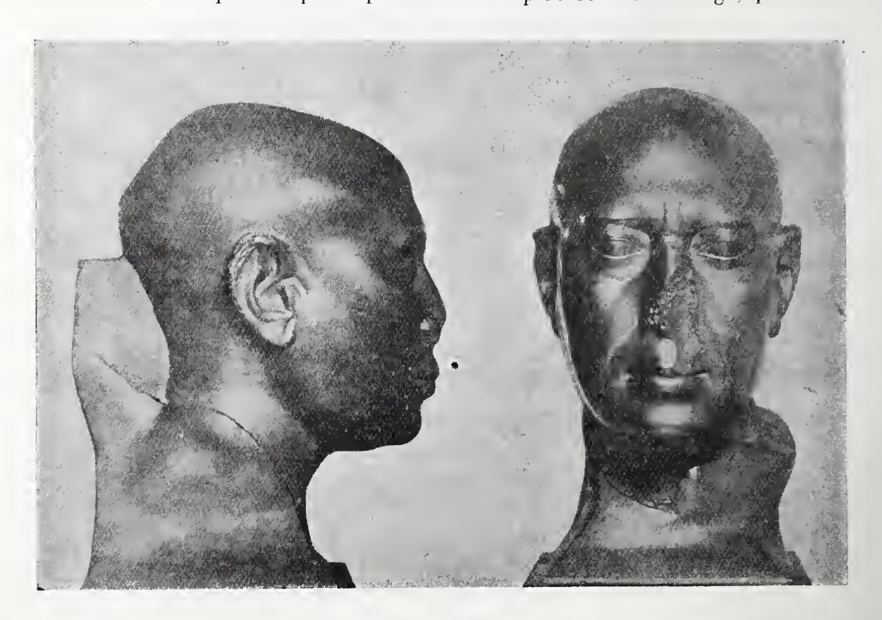


Fig. 159. — Tête chauve.
Art saïte. Musée de Berlin.)
(D'après Von Bissing.)

bassin étroit et des cuisses charnues, forme qu'on retrouve dans les statuettes consacrées aux déesses, comme Sekhet et Isis-hâthor du musée du Caire, comme l'Isis en or de la triade osirienne du musée du Louvre, s'ajoute un nouveau type remarquable par un volume plus considérable des localisations graisseuses, avec conservation de l'étroitesse du bassin et des caractéristiques du bassin droit que révèle la direction voisine de la verticale de la région sacrée.

Les plus beaux exemples de ce nouveau type sont la dame Tahoussit d'Athènes (fig. 160) et une statuette entièrement nue du musée d'Alexandrie (fig. 161.)

Sur les deux, les seins sont volumineux, se joignant presque sur la ligne



FIG. 160. — LA DAME TAHOUSSIT.
(Art saïte. Musée d'Athènes.)
(D'après VON BISSING, liv. 5.)

médiane, le ventre est plus rebondi, les cuisses plus épaisses, les fesses plus saillantes avec plus d'accentuation sur la statuette d'Alexandrie.

Sur un buste de femme du musée d'Athènes, les seins, plus volumineux encore, empiètent l'un sur l'autre. Il en est de même sur une Secket en bronze du même musée.

A ces signes réalistes, s'ajoute quelquefois le dessin des plis cutanés de l'abdomen, comme on le voit sur une Sekhet en pierre du musée du Louvre (fig. 162 et 163). Malgré une robe collante qui remonte jusque sous les seins, le modelé du ventre et des aines est reproduit avec une rare perfection. Le pli sus-pubien et, au-dessus de lui, le pli demi-circulaire de

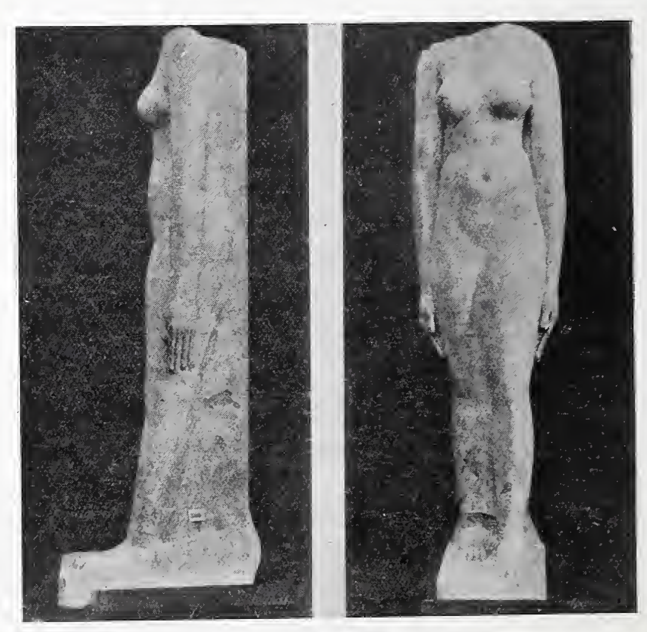


Fig. 161. — Statuette de femme.
(*Musée d'Alexandrie.*)
(D'après Capart, *Recueil de Mon. égyp.*, I, pl. XVII.)

l'abdomen, sont finement et très habilement tracés. Quant à la région des aines, il est impossible de la voir reproduite avec plus de délicatesse et de vérité.

L'Époque saïte a apporté aux bas-reliefs les mêmes soins de l'exécution, le même souci du fini qu'aux statues ; les modelés sont parfois plus ronds, les détails anatomiques sont plus effacés, détails qui iront encore en s'accentuant sous les Ptolémées, mais la formule pour représenter la figure

humaine n'a pas varié : c'est partout et toujours, comme au temps primitif du roi Narmer ou d'Hosi, la tête de profil sur des épaules de face, avec un bassin légèrement de trois quarts et les jambes de profil.

Néanmoins, les quelques bas-reliefs qu'il nous a été donné de voir de près sont des œuvres vraiment remarquables.





Fig. 162 et 163. — Statuette de la déesse Sekhet, face et trois quarts.
(Art saïte. Musée du Louvre.)

Le sarcophage du grand-prêtre Taho (fig. 164), que possède le musée du Louvre, doit être mis au premier rang. C'est une immense cuve en basalte avec couvercle. A l'extérieur comme à l'intérieur, les parois disparaissent sous une multitude de petits bas-reliefs accompagnés de légendes, disposés en registres horizontaux et dont la description demanderait un volume.

Les scènes de l'extérieur sont toutes consacrées au voyage de l'âme de Taho au travers des différentes scènes de l'hémisphère nocturne, peuplée de dieux favorables ou ennemis (fig. 165 et 166). Ce voyage, très mouve-

menté, se termine par l'identification du défunt avec les dieux de la nuit et par le commencement de la vie éternelle.

Le pourtour du couvercle est orné d'une bande alternativement composée du chacal d'Anubis modelé en saillie dans le creux et de trois fers de lance dessinés légèrement.



Fig. 164. — Sarcophage d'un prêtre du règne de Psamétik Ier (1).
(XXVIe dynastie. Musée du Louvre.)
(Phot. Giraudon.)

A l'intérieur, les sujets sont en moins grand nombre et, par suite, de taille plus grande. Nephthys, au chevet, et Isis, au pied du sarcophage, étendent leurs ailes en signe de protection. Sur chaque côté, une théorie

(1) Cette figure et les deux suivantes sont prises d'après un sarcophage en granit d'un prêtre de même nom. Les gravures sont beaucoup moins fines et les grandes déesses de l'intérieur n'existent pas. La description ci-dessus a trait au sarcophage en basalte.

de génies célestes adressent au défunt une promesse de protection en lui donnant le signe de vie.

Tous ces motifs sont taillés dans le basalte avec une grande habileté et un soin minutieux. Les chacals d'Anubis du couvercle sont d'une belle franchise d'exécution et les génies de l'intérieur reproduisent la formule humaine, avec un léger modelé du torse, pas de détails anatomiques aux membres et les deux pieds vus par leur bord interne.

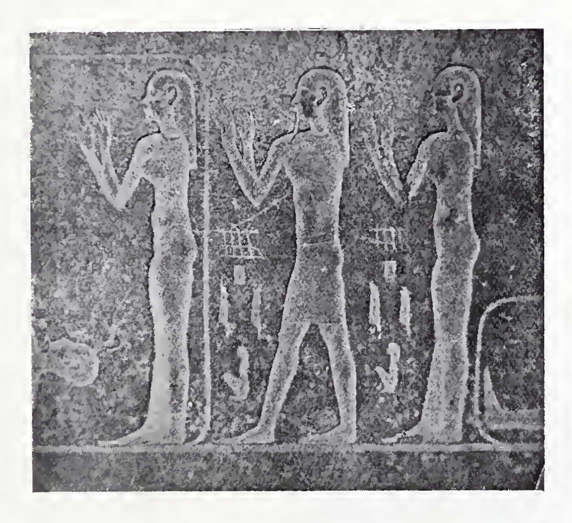


FIG. 165. — BAS-RELIEF EXTÉRIEUR DU SARCOPHAGE
DU PRÊTRE TAHO (détail).
(Art saïte. Musée du Louvre.)

Mais ce qui mérite surtout d'attirer l'attention, c'est les deux grandes figures de femme, aussi longues que le sarcophage lui-même et taillées en relief assez saillant dans le creux, l'une au fond de la cuve même, l'autre au plafond du couvercle. La première est la déesse de l'Amenti qui reçoit le défunt; la seconde est la déesse du ciel qui plane sur lui. Et l'on devient rêveur en songeant, d'un côté, à l'homme qui avait voulu dormir son dernier sommeil entre les deux déesses et, de l'autre, à l'artiste qui enfouissait, au fond de ce sarcophage scellé pour l'éternité, tant de labeur et tant de talent.

Ces deux figures, en effet, mériteraient de sortir de leur obscure retraite et d'être exposées au grand jour. Autant qu'il est permis de les étudier avec les dispositions actuelles, on constate plus d'un détail intéressant. La déesse du fond est dessinée de profil, suivant la formule ordinaire. La forme généralement arrondie, avec le volume du sein piriforme, rappelle le modelé qui prévaudra sous les Ptolémées, mais sans en avoir les exagérations. Les deux pieds sont d'un excellent dessin. Les orteils du pied droit



Fig. 166. — Bas-relief extérieur du sarcophage du prêtre Taho.
(Art saïte. Musée du Louvre.)

sont modelés avec beaucoup d'exactitude, de sorte que nous voyons, sur une même œuvre, une figure comme celle-ci montrer des pieds nettement différenciés, pendant que les génies, dont il a été parlé plus haut, montrent tous le gros orteil aux deux pieds. Les deux mains ne sont pas moins exactes. Elles montrent la face palmaire et, à part la longueur un peu grande des doigts et la brièveté du pouce, leur dimension relative est très correcte, chose rare dans l'art égyptien, et le modelé de la paume reproduit très exactement les plis qui la sillonnent (fig. 167).

Nous retrouvons dans une statue (fig. 168 et 169) un modelé non moins exact de la paume des mains.

La figure du couvercle est une exception dans l'art égyptien, car la déesse est vue complètement de face. Elle rappelle le modelé des statues. Les pieds entièrement renversés en dehors, dans un mouvement forcé, sont dessinés tous deux par leur bord interne habilement modelé. Ici, le relief



FIG. 167. — MAIN DE LA DÉESSE DU FOND DU SARCOPHAGE DU PRÊTRE TAHO.

(Art saïte. Musée du Louvre.)



FIG. 168. — STATUE PRÉSENTANT LES DEUX MAINS LA PAUME EN AVANT.

(Art saïte. Rome.)

(D'après VON BISSING-BRUCKMANN, liv. 6.)

est assez fort. Mais une figure analogue d'un sarcophage voisin, qui appartenait à la dame Tenthapi, prouve que, avec un relief beaucoup moindre (fig. 170), l'artiste égyptien savait obtenir un non moins bon résultat.

Les bas-reliefs découverts par Mariette à Mitrahineh sont caractérisés par une habileté de main et une liberté des mouvements tout à fait remar-

quables (fig. 144 et 171). Maspero insiste avec raison sur la recherche de la variété des allures surtout chez les enfants et chez les animaux. Il signale, comme échappant à la tradition, la façon dont certaines figures ramènent une épaule en avant « dans un essai de perspective auquel on ne paraît pas avoir songé avant l'époque thébaine ». Sur ce dernier point, l'éminent égyptologue ne s'est certainement pas souvenu des nombreux bas-reliefs des anciennes écoles et dont nous donnons plus loin quelques exemples (fig. 284 à 292) où cette forme est très nettement reproduite. Quant aux



Fig. 169. — Mains vues par les paumes de la statue, figure précédente.

modelés du nu, ils sont dans la meilleure manière de l'époque. Formes pleines et un peu arrondies, mais sans l'exagération de la période suivante et avec un réalisme qui n'exclut pas la distinction.

Enfin, la vitrine-armoire consacrée aux œuvres saïtes du Louvre contient pour le moins un bas-relief remarquable. C'est une stèle avec une figure agenouillée dont le dessin n'offre plus aucune trace de convention (fig. 155).

Il résulte de ce qui précède que l'Art saïte, sans s'écarter trop ouvertement de la tradition, se rapproche de la nature plus qu'on ne l'avait fait jusqu'alors. L'art égyptien, en persistant dans cette voie, aurait-il fini par trouver, au contact vivifiant de la réalité, la force nécessaire pour secouer définitivement les entraves de la formule qui, depuis si longtemps, l'asservissait. Il faut croire que la force séculaire des préjugés sociaux et religieux

était trop puissante pour lui permettre une libération définitive, car, avec les Ptolémées, la tradition reprend son empire avec plus d'autorité encore.

Les statues que l'on peut attribuer aux deux premiers Ptolémées ne diffèrent pas des bonnes œuvres de l'Époque saïte; tout au plus quelques détails de costume révèlent l'influence grecque ainsi qu'on le voit dans le remar-



Fig. 170. — Tête d'une figure au fond du sarcophage de la dame Tenthapi. *(Art saïte. Musée du Louvre.)*

quable torse du musée du Louvre (fig. 172) sur lequel se reconnaît le manteau macédonien. Celle-ci, lorsqu'elle se fit sentir davantage, ne conduisit le sculpteur égyptien qu'à de gauches imitations, qui ressemblent plus ou moins à de mauvaises statues grecques, roides et guindées, qui ont perdu toute l'ampleur et la savante précision de la forme égyptienne, sans rien acquérir de la souplesse et de la vie de l'art grec. Quant au nu féminin, il est dans la tradition de l'Art saïte (fig. 173).

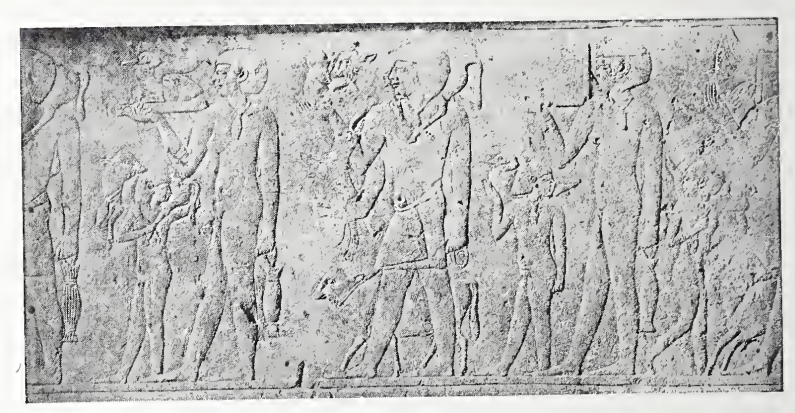


Fig. 171. — Scènes funéraires.
Les femmes nues étaient peintes et la nudité se modelait en relief sous la couleur des robes.
(Art saïte.)
(D'après *Musée égyptien*, t. II. Pl. XXXII.)



Fig. 172. — Torse de femme, face et profil.
(Art ptolémaïque. Musée du Louvre.)
(Phot. Giraudon.)



Fig. 173. — Torse de femme.
(Art ptolémaïque. Musée du Louvre.)

L'art égyptien, né au milieu de la barbarie générale, sans influence étrangère, sans appui du dehors. avait vécu par ses seules forces accrues au cours de sa longue existence, absorbant à son profit les énergies de l'étranger encore barbare, conquérant ses vainqueurs; il succomba sous le contact mortel d'un art supérieur qu'il ne sut pas comprendre. Mais la



Fig. 174. — Bas-relief.
(Temple d'Edfou.)
(Phot. Bonfils.)

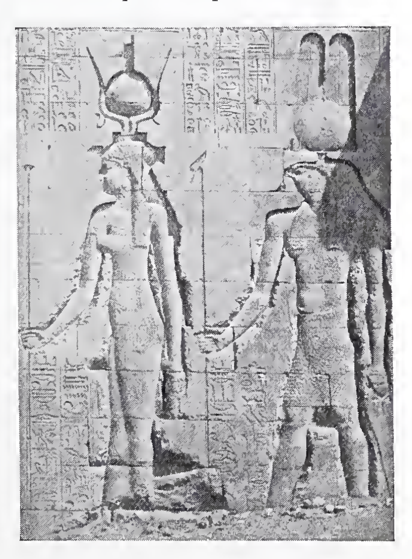


Fig. 175. — Bas-relief du temple de Dendérah.
(Phot. Bonfils.)

vitesse acquise était telle, la force de la tradition si puissante qu'il se maintint encore de longs siècles.

Les conquérants grecs ou romains font de l'art un instrument de domination. Ils réparent les temples détruits, ils en construisent de nouveaux aussi imposants, aussi somptueux, aussi habilement construits que les anciens.

Commencés sous les Ptolémées, les temples d'Edfou (fig. 174), d'Esnéh, d'Ombos, de Dendérah (fig. 175), de Philœ sont terminés sous les Césars. Ces temples sont couverts de bas-reliefs à profusion. Les tableaux se pressent les uns contre les autres au point de ne plus laisser de vide entre



Fig. 176.
Bas-reliefs ptolémaïques.
(*Musée du Louvre.*)



Fig. 177. — Bas-relief ptolémaïque.
(*Musée du Louvre.*)

eux. Les mêmes sujets mystiques ou guerriers sont traités suivant les mêmes règles qu'autrefois.

Certains bas-reliefs ptolémaïques conservent les beaux profils et les belles proportions de jadis; le relief s'exagère sans perdre encore de sa distinction (fig. 176 ot 177). On dirait même qu'il y a plus de conscience, les transpositions de mains ou de pieds sont moins fréquentes. Mais, sous les empereurs romains, les contours perdent de leur finesse, le dessin s'alourdit, le modelé s'empâte et le relief s'exagère encore sans aucun profit. C'est bien toujours les ateliers de sculpteurs égyptiens qui travaillent pour les maîtres étrangers. La tradition les soutient en des formules de plus en plus étroites. Mais, à la chute de l'empire romain, lorsque le christianisme s'éleva triomphant sur les ruines du paganisme, la sève vint à manquer au vieux tronc tant de fois séculaire, sur cette terre d'Égypte redevenue à demi barbare, et ce qui restait de l'art national s'éteignit définitivement.



Fig. 178. — Le chacal Anubis et la momie.
Bas-relief au-dessous du sarcophage de Tenthapi.
(Art saïte. Musée du Louvre.)

DEUXIÈME PARTIE

DESCRIPTION DU « NU » ÉGYPTIEN

Après avoir essayé de suivre, en un exposé forcément incomplet, les différentes étapes de l'art égyptien, il me semble nécessaire, pour atteindre le but que nous poursuivons, de nous résumer en réunissant dans un tableau d'ensemble les traits du « nu » égyptien, nécessairement épars dans les pages qui précèdent. Et je décrirai en deux chapitres distincts :

1° Les formes, en considérant successivement le torse, le membre inférieur, le membre supérieur, la tête, le type féminin, la forme pathologique et les proportions;

2° Les attitudes et les mouvements.



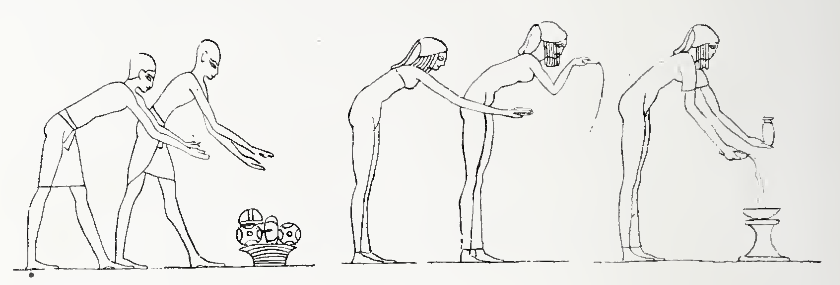


Fig. 179. — Servants et servantes dans un festin.
(Tombeau de Rekhmara. XVIIIe dynastie.)
(D'après Virey, *Mémoires de la mission archéologique française du Caire*, vol. V).

1° LES FORMES

a) TORSE

Le torse de la figure égyptienne, ronde-bosse ou bas-reliefs, présente, ainsi qu'on l'a déjà pu voir, les caractères précis et constants d'une formule invariable dont le cadre rigide contient néanmoins des traits naturels fort curieux que le résumé qui suit fera ressortir.

Le cou, généralement plein et arrondi, s'implante à la partie supérieure du tronc, suivant une ligne nettement circulaire et sans tenir compte généralement des plans de passage que les muscles trapèze en arrière et sterno-mastoïdien en avant établissent entre les deux régions. Mais la direction oblique, en bas et en avant du plan d'insertion, n'en est pas moins fort bien observée. On sait, en effet, que les limites inférieures du cou ne se trouvent pas dans le même plan horizontal (vol. I, pl. 23). Elles descendent, en avant, beaucoup plus bas qu'en arrière. Tandis que, en avant, le cou se trouve limité par le sternum et les saillies claviculaires, en arrière il s'arrête aux environs de la saillie de la proéminence, à la hauteur des reliefs latéraux des trapèzes.

Cette disposition a été souvent exagérée par les artistes égyptiens, qui ont fait descendre le cou beaucoup trop bas en avant au détriment de la

hauteur de la poitrine. Mais ce n'est là que l'exagération d'une conformation naturelle parfois très bien observée et correctement reproduite.

Sur les bas-reliefs et les peintures, on observe moins de vérité sous ce rapport et la ligne du dessus des épaules est presque toujours trop horizontale.

Quant aux modelés que l'on observe à la surface du cou, il y a lieu d'indiquer les suivants :

Sur le côté, un relief grêle, barrant obliquement la face latérale du cou, suit bien la direction générale du muscle sterno-mastoïdien, mais ce modelé, tout de convention, ne répond pas à la forme même du muscle qui ne traduit son relief à la manière d'une corde tendue que dans les mouvements de torsion violente de la tête et se révèle plutôt, dans l'attitude calme des œuvres égyptiennes, sous l'aspect d'un large méplat (1).

La nuque est rarement représentée parce qu'elle est le plus souvent recouverte par la perruque, mais, sur la tête du scribe du Louvre, les deux reliefs latéraux des muscles de la région sont indiqués avec une grande vérité.

La saillie du larynx ou pomme d'Adam n'existe pour ainsi dire pas dans la sculpture égyptienne. Souvent, le cou est uniformément arrondi et parfois même aplati sur le devant.

Le creux sus-sternal, qui marque la limite inférieure du cou en avant, est généralement senti, mais peu profond, et sur les côtés s'élèvent, dirigées en dehors, les saillies des deux clavicules, constantes sur les statues et quelquefois aussi sur les bas-reliefs, mais la forme de ces saillies est rarement en rapport avec la double courbure anatomique de l'os. Il faut convenir que, bien que sous-cutanée dans toute l'étendue de sa face supérieure, la clavicule n'apparaît avec quelque évidence sous les téguments que chez les personnes maigres et peu musclées. L'attache de muscles puissants à son bord antérieur (grand pectoral, deltoïde) et à son bord postérieur (trapèze, sterno-

(1) Sur peu de statues, le modelé du sterno-mastoïdien est traduit correctement. On peut citer sous ce rapport, à cause de la rareté du fait, Nekht-horheb (fig. 7) et le scribe accroupi du Louvre (fig. 62). Sur ce dernier, il se confond à son extrémité inférieure avec la tête de la clavicule, comme cela doit être. Sur Aménophis IV (fig. 112 et 113) et sur la tête calcaire du Louvre (fig. 63), on ne distingue que son tendon inférieur et interne, d'ailleurs exactement reproduit. Sur beaucoup d'autres œuvres, sur les colosses en particulier, le relief du sterno-mastoïdien est passé sous silence.

cléido-mastoïdien) adoucissent son relief et même, en certains points, le suppriment complètement (vol. I, pl. 14). Ces muscles, en outre, occasionnent au-dessus et au-dessous de l'os deux dépressions, fosses sus et sous-claviculaires qui sont très atténuées chez la femme et chez les gens gras. Sur le nu égyptien, ces creux n'existent pour ainsi dire jamais et le relief claviculaire se présente avec les caractères suivants : il monte en dehors plus obliquement qu'on ne l'observe d'ordinaire. Il est grêle et uniforme. A sa partie interne, il commence par une petite éminence arrondie représentant la saillie de l'extrémité interne de la clavicule dont l'extrémité externe se perd le plus souvent au-dessus de l'épaule. Quelquefois, cependant, cette extrémité externe est figurée avec plus de vérité.

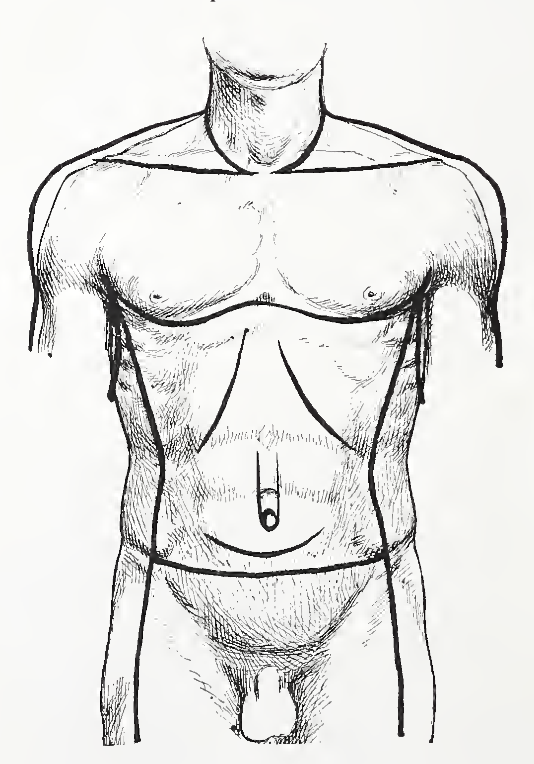


Fig. 180. — Superposition d'un torse normal et du schéma du torse égyptien.

Bien rarement, la saillie claviculaire est représentée, sur le nu égyptien, avec exactitude et correction. On peut citer néanmoins quelques exceptions, et Ramké nous en montre, à notre connaissance, le plus bel exemple. La conformation de l'os en *s* italique y est bien notée et son relief, sous la peau chargée de graisse, est d'un modelé fort exact. Mais, le plus souvent, la forme toute conventionnelle de la saillie claviculaire semble être un reste de l'angle saillant que, dans

l'ébauche, devait former le plan antérieur de la poitrine et le plan supérieur de l'épaule. En effet, elle est mince et uniforme, n'affectant qu'une seule courbure très atténuée, à convexité antérieure et directement étendue du creux sus-sternal au-dessus de l'épaule.

Le tronc, dans son ensemble, est très généralement aplati, large aux épaules, étranglé à la taille, étroit au niveau du bassin. Son dessin est très simple (fig. 180).

Les pectoraux, en raison de leur largeur, paraissent courts, mais, le plus souvent, ils ne le sont pas (1). Leur relief est puissant et présente, comme il convient, son maximum en bas et en dehors. La surface en est uniforme. Le sillon médian qui correspond au sternum est large et régulier, marqué quelquefois d'une légère saillie transversale qui correspond à l'angle sternal. Limitée supérieurement par la saillie claviculaire déjà notée, la région pectorale se confond souvent en dehors avec l'épaule. Sur les meilleures œuvres, cependant, le relief de l'épaule en avant est parfaitement accentué et une vallée plus ou moins large, qui correspond au sillon pectoro-deltoïdien, le sépare du grand pectoral. La limite inférieure de ce muscle est d'une grande vérité. Elle est formée de deux parties qui s'unissent sous un angle plus ou moins obtus, en dedans le sillon sous-mammaire qui descend en bas et en dehors, en dehors le bord antérieur de l'aisselle qui remonte vers l'humérus (2). Cette disposition anatomique a souvent été exagérée par les artistes égyptiens qui, surtout sur les bas-reliefs, font remonter l'aisselle beaucoup trop haut.

Au-dessous des pectoraux, le torse se rétrécit rapidement pour s'étrangler à la taille, un peu avant d'atteindre le niveau de l'ombilic. Toute la région sous-mammaire est sacrifiée dans l'art égyptien, et la cage thoracique, qui devrait descendre jusqu'à quelques travers de doigts du bassin, ne saurait se mouvoir à l'aise dans ce torse rétréci. C'est évidemment l'exagération du type normal que les artistes avaient sous les yeux et qui a été défini plus haut comme grand et élancé, avec les épaules larges et le bassin étroit.

La région abdominale peut être ainsi décrite. Le sillon médian est large

(1) La proportion qui, du menton au bas du pectoral, donne la hauteur de la tête, est le plus souvent applicable aux statues égyptiennes.

(2) Voyez la description que j'en ai donnée (*Anatomie artistique*, p. 173) pour le sillon sous-mammaire et p. 172 pour le bord antérieur de l'aisselle.

et peu profond. Il se creuse au-dessus de l'ombilic, où il se termine. Les reliefs, assez effacés, sont au nombre de trois : deux latéraux et supérieurs qui répondent aux côtes inférieures, et un autre médian, de forme demi-circulaire et embrassant l'ombilic par en bas. L'angle xyphoïdien (vol. II, p. 12 et 178), qui limite le ventre par en haut, est très fermé et ne reproduit jamais le plein cintre cher à l'art grec. De même qu'on ne voit jamais les plans quadrilatères des muscles grands droits schématisés avec insistance par ce dernier.

Sur les côtés, les flancs auxquels les Grecs devaient donner un si large développement, sont courts et peu saillants. Ils se fondent avec les régions voisines. La région hypogastrique est également sacrifiée, autant que permet d'en juger la schenti qui la voile presque entièrement.

Le bassin, ainsi que je l'ai déjà dit, est étroit dans son ensemble sur les statues debout et sur les bas-reliefs. Le seul détail anatomique qu'il laisse paraître est une saillie discrète de la crête iliaque. Sur les statues assises, il reprend souvent tout son développement, si bien que sur les groupes assis qui représentent l'homme et la femme, la largeur du bassin est semblable sur les deux.

Je n'ai point relevé de différences appréciables dans le modelé de la partie antérieure du torse, que le sujet soit assis ou debout.

La partie postérieure du tronc n'est visible que sur un petit nombre de statues, la plupart assises, à genoux ou accroupies, ou bien encore sur les statues de bronze et de bois. On constate d'une manière générale que, comme la poitrine, le dos est aplati. Le sillon médian est large. L'omoplate sommairement traitée est noyée dans les chairs et elle se sépare des régions voisines seulement en haut et en dedans par un relief en rapport avec la saillie des fibres charnues du trapèze et du rhomboïde. Un trait bien nature, qui mérite d'être relevé, c'est le bourrelet du flanc chez les personnes grasses. Il est fort bien reproduit sur le scribe accroupi du Louvre.

L'art égyptien a créé un type gras dont les scribes sont dotés le plus souvent. La poitrine est saillante, l'abdomen arrondi et volumineux marqué au-dessus de l'ombilic de plusieurs sillons réguliers qui limitent de gros plis schématiques. Ces détails, seins pendants et plis abdominaux schématiquement indiqués, sont également reproduits sur les bas-reliefs.

Je n'ai pas besoin d'insister sur l'étrangeté de la formule imaginée par

l'art égyptien dans le dessin ou le bas-relief; elle rappelle l'œil de face dans une tête de profil. Toutefois, elle n'est point aussi arbitraire, et l'art égyptien, en plaçant le bassin de trois quarts, a su la rendre vraisemblable. Elle peut, d'ailleurs, être réalisée dans la nature et les deux photographies ci-contre (fig. 181 et 182) prises sur deux modèles dont l'un répond au type trapu et l'autre au type élancé, éclairent le dessin égyptien d'un jour nouveau.



Fig. 181. — Modèle fort et trapu placé dans la pose de la figure d'un bas-relief égyptien.

Une erreur a été commise dans la forme du poing; le pouce devrait être placé contre l'index et non dans la position d'opposition.

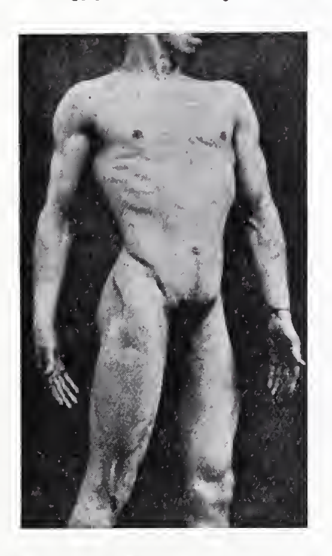


Fig. 182. — Modèle plus élancé dans la même pose.

La troisième photographie (fig. 183) a été prise d'après un modèle femme, et l'hyperextension du genou ajoute encore à la ressemblance avec les figures féminines égyptiennes.

Vu de trois quarts, le bassin est plus étroit encore que s'il était vu de face, ce qui augmente la sveltesse de la figure, qualité recherchée par l'artiste De plus, cette position de trois quarts du bassin servant de transition naturelle entre le haut du torse vu de face et le profil des membres infé-

rieurs, donne à toute la figure un accent de vérité qui n'est pas sans entrer pour une part dans l'excellente impression que, malgré l'étonnement du premier abord, les figures égyptiennes produisent lorsqu'on les examine de plus près. On constate, en effet, une si juste observation de la nature dans les profils qui, des épaules aux cuisses, limitent le torse, qu'on en reste surpris et charmé. Ces deux profils ne sont ni ceux de la figure de face, ni ceux de la figure de profil; ils sont intermédiaires. Et sur certaines œuvres, ils sont traités avec une sûreté, une exactitude et une délicatesse vraiment surprenantes. Comparez, par exemple, Hosi (fig. 19), Kagemni (fig. 75), Séti Ier (fig. 141), etc., avec la figure 182.



Fig. 183. — Modèle femme présentant la carrure des épaules, les cuisses bombées, l'hyperextension du genou, propres au type égyptien et placé dans la même attitude que les figures féminines des bas-reliefs.

La ligne qui suit le contour antérieur commence, à partir de l'aisselle, par accuser, le plus souvent fort discrètement, le relief mammaire, puis elle descend oblique, rectiligne, ou mieux fort légèrement bombée par le relief de la cage thoracique, jusqu'à l'abdomen dont elle traduit légèrement aussi la saillie, pour se continuer ensuite avec le profil antérieur de la cuisse. En arrière, la ligne qui limite le torse descend obliquement vers le profil antérieur, toute droite ou très peu bombée. Elle s'infléchit au niveau des reins pour circonscrire la saillie toujours très atténuée de la fesse, puis se continue avec la ligne postérieure de la cuisse. Saillie abdominale en avant, saillie fessière en arrière sont ici très peu marquées en raison de la vue de trois quarts du bassin et sont, en somme, le résultat d'une fine observation de la nature, comme le prouvent les quelques exemples, rares il est vrai, dans lesquels l'artiste égyptien, dessinant un torse bien de profil, a su accentuer comme il convenait le relief du ventre et des fesses (fig. 184 et 179 en tête du chapitre).

Le haut du torse est limité par la ligne des épaules, en général plus proche de l'horizontale que sur les statues, et sur laquelle vient se placer

le cou vu de profil et que la ligne circulaire du collier ou du vêtement termine souvent par en bas.

Ainsi circonscrit, le torse offre une surface généralement plane sur laquelle se trouvent parfois dessinés, avec beaucoup de soin, les détails du vêtement, plis, broderies, colliers, etc., et où les modelés anatomiques, même sur les sujets nus, sont rares. J'ai déjà signalé, sur quelques bas-reliefs de l'Ancien Empire, le dessin des clavicules et du sterno-mastoïdien. Le nombril est toujours marqué, cerné quelquefois par en bas d'un relief abdominal peu accentué qui rappelle celui des statues. Le relief de la hanche est aussi parfois noté avec soin, mais, en général, on ne voit aucune trace du sein en regard de celui qu'indique le profil, aucun dessin des côtes, etc. Exception doit être faite toutefois pour quelques œuvres de l'Ancien Empire.

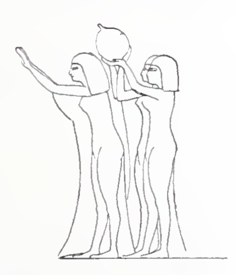


Fig. 184. — Figures de femme. (*Tel-el-Amarna.*) (D'après Lepsius, *Denkmaler*. V, VI. Pl. VIC.)

Comme sur les statues, les personnages obèses ont des traits caractéristiques. Le sein, que circonscrit le profil, est plus gros et tombant, bien que l'autre sein ne soit pas pour cela indiqué davantage et, au-dessous de lui, l'amorce de plusieurs plis cutanés rappelle les plis demi-circulaires des statues. Au-dessous de ces plis, la saillie abdominale est plus accentuée (1).

De même que nous verrons la tête toujours de profil dessinée très exceptionnellement de face, de même il existe quelques exemples fort intéressants de torses dans leur ensemble, dessinés avec les épaules et le bassin de face ou également de trois quarts. (Voyez plus loin les figures de 364 à 395).

b) MEMBRE INFÉRIEUR

« Le genou est fouillé avec minutie », dit Maspero à propos du scribe accroupi (2).

Et, en décrivant le Sokhemka du Louvre, M. de Rougé, dans son catalogue, s'exprime ainsi : « Les jambes sont ici très remarquables par la justesse

(1) C 2 et C 34 du Louvre.
(2) *Archéologie égyptienne*, p. 208.

des muscles et la finesse du modelé des genoux ; leur galbe est plein d'élégance. »

Ces justes éloges ne peuvent que gagner à plus de précision.

La jambe des statues égyptiennes présente dans son ensemble toutes les qualités d'élégance, de fermeté et de solidité qui distinguent l'art égyptien.

Elle possède, en outre, des caractères si nets, si précis et si constants, que rien n'est plus facile que de la décrire anatomiquement. Elle n'est pas d'ailleurs sans nous réserver quelque surprise.

D'abord, à la cuisse, la grosse masse musculaire du quadriceps descend très bas, jusqu'au niveau de la partie moyenne de la rotule, dont elle coiffe pour ainsi dire toute la moitié supérieure. Pas de différence entre le côté externe et le côté interne ; l'un et l'autre font une saillie égale et de même forme.

Il n'en est pas ainsi dans la nature, et l'on sait (1) que si le vaste interne arrive en effet jusqu'au niveau de la partie moyenne de la rotule, le vaste externe descend beaucoup moins bas et s'arrête à plusieurs travers de doigts du bord supérieur de cet os. De plus, les reliefs que forment à ce niveau les deux corps charnus sont très inégaux, celui du vaste interne étant de beaucoup le plus voluminenx. Enfin, il arrive dans certaines conditions physiologiques, qui accompagnent souvent la station debout, que ces extrémités inférieures des deux vastes s'isole du reste du muscle sous forme de reliefs distincts.

Tous ces détails anatomiques relatifs aux vastes fémoraux : différence de situation, inégalité de volume, isolement des extrémités inférieures pour former des saillies distinctes, ont été ignorées ou négligées par l'art égyptien (2).

La même disposition se retrouve sur les statues assises, où l'on voit sur le dessus du genou, en avant de la schenti, deux reliefs égaux couvrant les deux angles supérieurs de la rotule et embrassant dans leur intervalle la saillie de cet os.

(1) Vol. I, p. 70 et pl. 24.

(2) Toutefois, sur un certain nombre de bas-reliefs de l'Ancien Empire et sur quelques statues de bronze, on observe, au-dessus de la rotule, un ou plusieurs plis figurant comme un accent circonflexe, ou bien tracés sur le plein des reliefs charnus, concentriquement à la rotule. Il y a là, à n'en pas douter, comme un rappel imparfait des formes en question. (Voy. plus haut p. 75).

Nous observons, dans la nature, le relief dû au vaste interne soulevé par la tubérosité du fémur qu'il recouvre, pendant que, en dehors, le vaste externe s'arrêtant beaucoup plus haut, laisse à découvert la tubérosité fémorale externe qui fait sous la peau une saillie à crête vive située au-dessous du niveau du relief charnu (voy. vol. II, p. 331 et pl. 56).

L'art égyptien schématisant la forme n'a pas connu ces détails du modelé.

La rotule (fig. 185 A, 2), généralement de forme carrée, avec un léger étranglement en son milieu. repose sur l'extrémité supérieure du tibia toujours bien marquée, surtout en dedans. Cette extrémité supérieure du tibia est presque toujours trop mince. Ce qui contribue, avec la situation un peu basse de la rotule, à donner au genou de l'art égyptien la brièveté qui le caractérise.

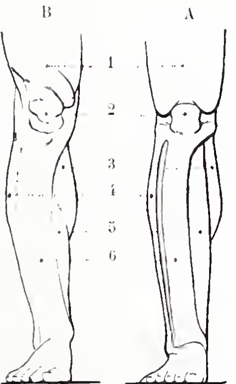


Fig. 185. — Vue antérieure d'une jambe égyptienne (A) comparée a une jambe de modèle (B) vue sous le même aspect.

1, quadriceps; 2, rotule; 3, jumeau interne; 4, péroniers; 5, soléaire; 6, muscles intérieurs, jambier et extenseur.

La forme carrée de la rotule n'est pas dans la nature, mais cette interprétation se justifie si l'on songe que le sommet inférieur du triangle que représente la rotule est masqué par l'insertion du tendon rotulien et que, à son niveau, font saillie latéralement les coussinets adipeux sous-rotuliens qui viennent former les deux angles inférieurs du carré. La schématisation de la rotule sur le vivant peut donc, avec raison, se traduire par un carré ou un rectangle aux angles arrondis et légèrement étranglé en son milieu (1).

Sur un bon nombre de statues, l'accentuation de ces détails anatomiques donne au genou une brièveté qui va jusqu'à l'extrême (2).

Dans certaines œuvres du Moyen Empire (voyez plus haut, p. 81 et suiv.),

(1) Le bas du carré peut se rétrécir au point de donner à la rotule un aspect triangulaire. Sur quelques statues d'époque saïte (A 88 et A 89), elle se trouve réduite à deux sortes de boules superposées et empiétant un peu l'une sur l'autre, la supérieure plus volumineuse que l'inférieure.

(2) Par exemple au musée du Louvre, Hamon, A 24, A 66, 67, 68, A 45, A 121, Ramsès II, etc.

cette saillie des plateaux du tibia est exagérée jusqu'à l'excès (1).

De la saillie transversale, que je viens de décrire au genou, descend à la partie antérieure de la jambe une crête parfois aiguë, d'autres fois plus ou moins arrondie et qui répond au bord antérieur du tibia.

Le tibia n'a pas été reproduit par l'art égyptien avec autant de bonheur.

La saillie transversale assez étroite sur laquelle repose la rotule, qui se confond même souvent avec elle, est séparée des reliefs charnus supérieurs par un large sillon marqué surtout en dedans et qui coupe le genou en deux vers le milieu de la rotule. Cette saillie représente, à n'en pas douter, les plateaux du tibia, qui sont toujours d'une étroitesse trop grande qui contribue à diminuer la hauteur du genou, presque toujours trop court ainsi que nous l'avons dit (2).

En outre de la diminution de hauteur de l'extrémité supérieure du tibia, nous constatons que la saillie de son bord antérieur est amoindrie et que sa face interne, qui se dessine d'ordinaire sous la peau avec une largeur moyenne de trois à quatre centimètres (fig. 186, B), est réduite à un plan très étroit généralement et parfois même, sur quelques œuvres, transformé en une dépression presque linéaire (3). La malléole interne, qui fait suite à cette face, est toujours réduite de saillie, au point parfois de disparaître. Par contre, la malléole externe est toujours très saillante.

Quant aux muscles qui entourent le squelette, ils sont reproduits avec un mélange bien curieux d'exactitude et d'erreur.

En dedans du tibia, la saillie du bord interne du soléaire est toujours fort exagérée; de plus, au lieu de s'arrêter au niveau du tiers supérieur du tibia, elle remonte constamment jusqu'au-dessous du plateau interne (fig. 186, A, 4). C'est là une grosse faute anatomique, en même temps qu'un caractère d'une telle constance dans la sculpture égyptienne, qu'on en arrive à se demander si les anciens habitants de l'Égypte ne présentaient pas, sous ce rapport, quelque particularité anatomique différente de ce que nous observons aujourd'hui.

(1) A 121, le roi Mirqaura Sebekhotep, Kiani, (le Ian-Ra, Hyksos, de Naville, in *Bubastis*, Londres, 1891).

(2) Les statues assises de Khéphren, Hamset... celle debout de Sokhemka, Horus... font exception à la règle. Les genoux y ont la hauteur normale.

(3) Voyez la statuette en granit rose de Sokhemka (Louvre, A 104, cat. Rougé), aujourd'hui sans numéro dans une des grandes vitrines des salles du premier étage.

Derrière le soléaire (fig. 186), le jumeau interne (3) est toujours bien dessiné.

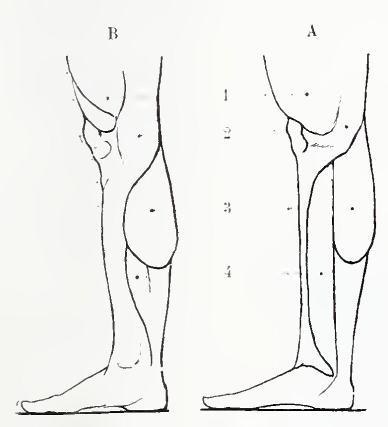


Fig. 186. — Face interne d'une jambe égyptienne (A) comparée a la jambe d'un modèle (B) vue sous le même aspect.

1, vaste interne; 2, couturier; 3, jumeau interne; 4, bord interne du soléaire.

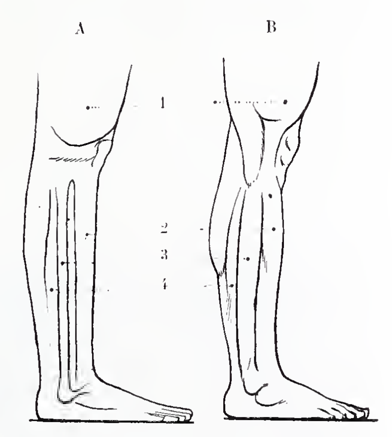


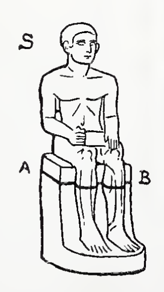
Fig. 187. — Face externe d'une jambe égyptienne. (A) comparée a une jambe de modèle (B) vue sous le même aspect.

1, vaste externe; 2, jambier antérieur; 3, péroniers; 4, bord externe du soléaire.

Mais ces deux muscles, trop rapprochés du plan antérieur du membre, exagèrent leurs reliefs aux dépens de la face interne du tibia amoindrie.

Le groupe externe des muscles péroniers est, en général, trop nettement isolé par la présence de deux sillons longitudinaux qui le limitent en avant et en arrière. Il se termine en bas par la saillie de la malléole externe, d'ordinaire bien accentuée (fig. 187 A).

En arrière des péroniers se distinguent les reliefs du



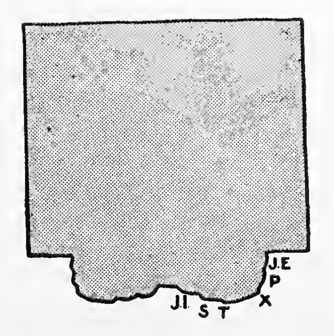


Fig. 188. — Coupe horizontale pratiquée sur la statue S suivant la ligne AB.

JI, jumeau interne; S, soléaire; T, Tibia; X, crête due à la persistance de la jonction des plans antérieur et externe; P, péroniers; JE, Jumeau externe.

bord externe du soléaire et du jumeau externe. En avant des mêmes muscles, le groupe antérieur des muscles de la jambe se dessine sous la forme d'un large plan qui occupe toute la hauteur du membre. Ce plan se confond en dedans avec le bord antérieur du tibia (fig. 188 T), et il se termine en dehors, près des péroniers, par une longue saillie longitudinale distincte qui ne répond à aucune disposition anatomique particulière (fig. 188 X), mais dont nous pensons pouvoir donner la raison dans un instant.

Les deux malléoles sont parfois très bien placées, avec leur inégalité de hauteur respective. Mais, pendant que la malléole externe fait une saillie toujours assez forte, ainsi que je l'ai déjà dit, la malléole interne, contrairement à ce qui s'observe dans la nature, fait une saillie toujours atténuée, au point d'être parfois réduite à presque rien.



Fig. 189. — Pieds de deux statues égyptiennes avec direction différente des axes des orteils.

Le pied se distingue par la faible saillie du talon, d'ordinaire plus marquée sur la jambe qui est en avant — ce qui est une conséquence du dessin lui-même — par la voussure plantaire peu accentuée et le dessus du pied légèrement bombé, sans indication des tendons extenseurs, avec une légère dépression en dehors. Les doigts sont plats, allongés sur le sol, sans trace des articulations, tous parallèles les uns aux autres, le petit doigt faisant saillie en dehors. Leur axe est le plus souvent parallèle à l'axe du pied. Quelquefois, ils s'inclinent tous en dehors (fig. 189).

Leur longueur relative est la suivante. Le gros orteil ne dépasse jamais les autres; le second orteil est ordinairement le plus long. Les autres doigts vont en décroissant de longueur jusqu'au petit doigt.

En ce qui concerne la jambe, le nu égyptien se distinguerait donc anatomiquement du nu que nous avons actuellement sous les yeux par les caractères suivants :

Pour le tibia, corps de l'os très réduit suivant son diamètre antéro-

postérieur; plateaux minces et saillants, saillie malléolaire effacée.

Au point de vue musculaire, vaste externe descendant aussi bas que le vaste interne et aussi volumineux; soléaire de volume très exagéré et remontant par son bord interne jusqu'au niveau du plateau interne du tibia.

Ces traits si caractéristiques du « nu » égyptien ne peuvent être dus qu'à deux causes : ou bien à une structure anatomique des anciens Égyptiens, un peu différente de la nôtre et que les artistes auraient consciencieusement copiée, ou bien à une interprétation spéciale à l'art égyptien.

La première hypothèse méritait d'être examinée et nous avons pu le faire en étudiant les squelettes des momies égyptiennes que possède le Muséum.

Nous avons pu nous convaincre que les os des anciens Égyptiens étaient à très peu près semblables aux nôtres. Aucune différence notable. On peut remarquer un peu d'aplatissement de la voûte cranienne sur les plus anciens crânes, un peu d'étroitesse des hanches et quelques différences dans les proportions relatives des segments des membres, autant de particularités déjà signalées par Hamy.

On pourrait ajouter un léger renversement des plateaux du tibia coïncidant avec un peu d'incurvation de tout le corps de l'os, dont l'effet est d'augmenter la saillie du bord antérieur (1). Mais tous les autres caractères du tibia sont ceux que nous connaissons : même épaisseur du corps de l'os, même saillie de la malléole interne (2).

(1) Cette disposition anatomique serait en rapport avec l'habitude qu'avaient les Égyptiens de la station accroupie, les genoux au menton et le derrière sur les talons, ainsi que les statues, bas-reliefs ou dessins en font foi. De nos jours, les Cafres du Cap, comme nous l'a signalé Hamy, ont les mêmes façons de s'asseoir, et leurs tibias présentent les mêmes caractères : léger renversement en arrière du plateau et légère courbure de tout le corps de l'os à convexité antérieure.

(2) Les squelettes beaucoup plus anciens (ceux du Muséum ne remontent pas au delà du Nouvel Empire) trouvés dans les fouilles d'El-Amrah par M. Amélineau et qui remontent à l'âge préhistorique, ont des tibias dont le corps prismatique triangulaire ne diffère pas des précédents. Quelques-uns sont platycnémiques. Mais la platycnémie par l'augmentation de largeur de la face interne s'éloigne encore davantage de la forme adoptée par les artistes. Ces squelettes ont été décrits par le docteur Fouquet dans le premier volume de M. de Morgan sur *les Origines de l'Égypte*.

Dans les fouilles de Dahchour qu'il a pratiquées en 1894, M. de Morgan a

Quant au reste du squelette, nous retrouvons sur les Égyptiens la clavicule avec ses proportions habituelles et sa double courbure en S italique bien accentuée, la cage thoracique bien développée (fig. 190), le pied bien cambré, sans proéminence exagérée du talon.

Nous avons cherché, en outre, si les momies elles-mêmes ne pouvaient pas nous donner quelques renseignements sur la disposition et la forme des muscles, mais les tissus sont tellement altérés par la momification, qu'il nous a été impossible d'y rien découvrir de précis.



Fig. 190. — Momies égyptiennes.
(Phot. Bonfils.)

D'autre part, les insertions musculaires, faciles à apprécier sur le squelette, montrent que les muscles des Égyptiens ne différaient pas sensiblement des nôtres, au moins dans leur disposition générale. Et, en particulier, nous constatons la ligne oblique de la face postérieure du tibia, très nettement accentuée. Elle nous fournit la preuve que le soléaire qui s'y insère ne remontait, par son bord interne, pas plus autrefois qu'aujourd'hui, à l'extrémité supérieure du tibia (1).

Il nous faut donc conclure que la conformation si spéciale que l'art égyptien a donnée au membre inférieur — conformation telle que nous avons pu croire un instant à une anatomie différente — ne peut dépendre que de conditions inhérentes à l'art lui-même.

Et nous sommes amenés à la considérer comme une des conséquences de

découvert une remarquable statue du roi Hor (XIIe dynastie), dont la jambe reproduit le type habituel (fig. 86). Or, le squelette du roi trouvé en même temps a été examiné par le docteur Fouquet, et la coupe de son tibia, au niveau du trou nourricier, a l'aspect triangulaire ordinaire. Il a pour indice 65.

(1) Il est également impossible de voir dans le soléaire interne de la sculpture égyptienne quelque chose comme une anomalie régressive, la trace d'une disposition anatomique ancestrale, car le soléaire des singes se distingue par l'absence des faisceaux tibiaux internes et se trouve réduit aux faisceaux péroniers.

la méthode employée par les Égyptiens pour exécuter les statues et dont nous avons parlé plus haut. L'examen des jambes de certaines statues assises nous en fournit une nouvelle démonstration.

Ces statues assises ont leurs jambes encore engagées dans le bloc par leur face interne et par leur face postérieure. Or, il apparaît clairement que ces jambes ont été taillées, à la manière des bas-reliefs, suivant deux plans, le plan antérieur et le plan latéral externe (fig. 188).

Sur le plan antérieur apparait comme en bas-relief le tibia (T), le groupe musculaire antérieur, le bord interne du soléaire (S) et le jumeau interne (J. I.). Et ainsi s'expliquent l'aplatissement du bord antérieur du tibia, ainsi que de tout le groupe musculaire antérieur. le peu d'épaisseur de la face interne du tibia et la saillie exagérée du soléaire et du jumeau interne.

Sur le plan externe se dessine le relief trop schématique des péroniers (P). Et la ligne suivant laquelle se rejoindrait ce plan externe avec le plan antérieur (X) correspondrait justement à cette saillie longitudinale inexpliquée anatomiquement et que nous avons notée sur le bord externe du groupe musculaire antérieur.

L'existence d'un plan latéral interne, suivant lequel serait modelée la surface de la jambe de ce côté pourrait peut-être expliquer le défaut de saillie de la malléole interne.

Les saillies fortes et égales des muscles de la cuisse, vaste interne et vaste externe, peuvent également s'expliquer par la même façon de procéder suivant trois plans, un plan supérieur et deux plans latéraux; le maximum de relief correspondrait aux deux lignes de rencontre de ces trois plans.

Bas-reliefs. — Sur les bas-reliefs, les détails anatomiques des membres inférieurs sont parfois indiqués avec beaucoup de bonheur et de précision. Les meilleurs exemples du genre sont les bas-reliefs de Hosi (fig. 19) et de Ti (fig. 74). En général, sur tous les bas-reliefs de l'Ancien Empire, l'anatomie est bien notée et correcte. Plus tard, ces modelés disparaissent en partie ou même tout à fait. Le plan des péroniers semble le détail le plus facilement retenu et persistant le plus longtemps. Mais il existe souvent une curieuse incohérence que l'on voit se produire à toutes les époques et dont les œuvres les plus parfaites ne sont pas toujours exemptes; il y a interversion, la face interne remplaçant la face externe, et réciproquement.

Nous avons déjà fait remarquer que la saillie du talon est généralement peu accentuée dans l'art égyptien. Elle l'est plus dans les statues que sur les bas-reliefs. Par contre, la voûte plantaire est plus accusée sur les bas-reliefs que sur les statues. Sur les bas-reliefs, les pieds sont presque toujours vus par leur face interne, qui montre justement la voûte plantaire. Le bord externe du pied, avec les orteils, n'est exactement représenté que sur quelques bas-reliefs du Nouvel Empire, de l'Art saïte, et sur ceux de l'Epoque ptolémaïque.

c) MEMBRE SUPÉRIEUR

La largeur des épaules, dans la figure égyptienne, donne au membre supérieur une indépendance qu'il n'a pas dans la nature. Il est comme détaché du tronc et s'en éloigne d'une façon notable, même lorsqu'il descend verticalement, comme c'est le cas le plus fréquent. Il arrive même quelquefois que l'artiste a été conduit à le relier à la face externe de la cuisse à l'aide d'un tenon.

Sur les statues debout, il est toujours dans l'attitude de demi-pronation, le poing fermé. Il n'est jamais en supination, la paume de la main tournée en avant, ou en pronation complète. L'on sait que, dans les mouvements de rotation qu'exécute sur lui-même le membre supérieur étendu, l'avant-bras n'intervient pas seul, et qu'à la supination et à la pronation s'ajoute une véritable rotation de l'humérus (voyez vol. III, p. 93). Ce n'est que dans la flexion du coude à angle droit, laquelle immobilise l'humérus, que les mouvements de pronation et de supination de l'avant-bras ont toute leur indépendance.

Il résulte de ceci que, dans la demi-pronation du membre étendu, l'humérus a déjà commencé à tourner et que la saignée ne se présente plus de face, comme dans la supination, mais qu'elle regarde en dedans (fig. 191 A et B). Or, l'art égyptien ignore cette rotation de l'humérus. Par simplification, il considère le bras comme toujours semblable à lui-même, quelle que soit la position de l'avant-bras. Il a toujours, avec la saignée qui lui fait suite, la forme constante de la supination. L'avant-bras seul exécute la rotation qui entraîne la main dans un sens ou dans l'autre. D'où il suit que, dans cette position si fréquente de la demi-pronation du membre étendu, si le bord externe du poignet avec le pouce se présente directement en avant, la

saignée, elle, qui n'a pas bougé, est vue entièrement de face (fig. 191 C).

Lorsque le coude est fléchi, que l'avant-bras soit appuyé ou non sur les cuisses, on voit le poignet tantôt en demi-pronation, tantôt en pronation complète et même en supination. Dans ce cas, les deux avant-bras ont rarement la même attitude.

La forme d'ensemble du membre supérieur est, en général, bien observée. Certains modelés anatomiques sont même précisés avec bonheur.

Le deltoïde, sur les bonnes œuvres de toutes les époques, fait une saillie bien distincte de celle des muscles du bras. La surface en est même parfois, comme sur le Khéphren du Caire, modelée avec un soin qui permet de distinguer ses différentes portions. D'autres fois, il est parcouru, de haut en bas à sa partie moyenne, de deux ou trois sillons accusés plus ou moins brutalement, il est vrai, mais qui ont évidemment pour but de figurer les sillons qui, sur les gens bien musclés, séparent ses différents faisceaux.

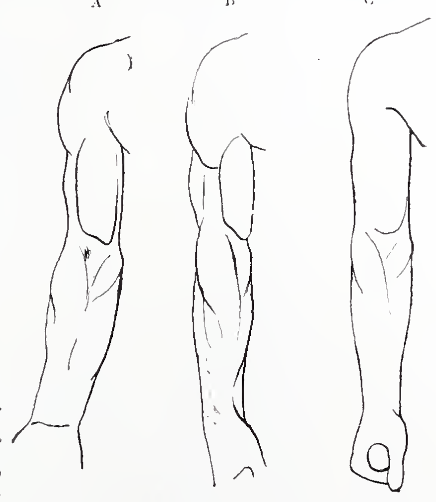


Fig. 191. — Membre supérieur égyptien comparé au membre supérieur d'un modèle.

A. Membre supérieur en supination.

B. Membre supérieur en demi-pronation. On constate que dans cette attitude la saignée n'est plus vue de face. (Voyez vol. III, p. 93, et vol. I. Pl. 45).

C. Membre supérieur égyptien en demi-pronation chez lequel la saignée assez bien figurée se présente toujours de face.

Sur le bras, on distingue toujours nettement, à sa partie antérieure, le muscle biceps et, en arrière, un relief qui dépend du triceps, mais dont la signification a besoin d'être précisée. L'on sait que, sur la nature, les masses charnues de ce muscle font trois reliefs distincts (voyez vol. I, p. 28). Or, celui que les artistes égyptiens ont discrètement figuré correspond au vaste externe.

Mais tous ces modelés musculaires sont adoucis, sans le caractère heurté qui appartient aux muscles courts. Les Égyptiens, si nous en croyons leur

statuaire, avaient les muscles longs (voyez vol. I, p. 3). Cette remarque se trouve confirmée par la musculature du membre inférieur.

La région du coude mérite une mention spéciale. En avant, la saignée est toujours traitée un peu schématiquement, et sur un bras étendu le long du corps, en état de demi-pronation, elle est, comme je l'ai déjà dit, vue trop de face. Elle se présente comme si l'avant-bras lui-même était en supination. Mais elle a bien l'aspect voulu d'une double vallée en forme de V à pointe inférieure, embrassant dans son ouverture la saillie du biceps et limitée en bas par deux reliefs musculaires distincts, en dedans le rond pronateur, en dehors le long supinateur. Tous deux ont l'aspect différent qui leur est propre, l'interne plus menu, l'externe plus puissant, descendant beaucoup plus bas et remontant même sur la partie inférieure du bras.

Ce dernier relief a comme caractéristique constante d'être, même sur les meilleures œuvres, trop accentué et trop reporté en dehors, et, à cause de la place qu'il occupe, je serais tenté de voir dans cette exagération la conséquence des méthodes d'exécution et la trace de l'arête de jonction des plans antérieur et externe, suivant lesquels la taille s'est poursuivie.

En arrière, le coude étendu est traité souvent de façon assez fruste, saillies et dépressions sont comme nivelées. Mais, sur certaines œuvres, il s'y révèle des modelés qui sont la reproduction plus ou moins atténuée de la réalité et, sur d'autres, plus rares il est vrai, cette région est détaillée avec une précision surprenante, comme nous l'avons vu sur la statue de Ramké.

Lorsque le coude est fléchi à angle droit, la saignée prend la forme d'un pli transversal auquel succède une dépression triangulaire limitée en dedans et en dehors par les deux reliefs musculaires cités plus haut. Mais le relief externe continue toujours à être trop isolé et trop reporté en dehors. Sur certaines statues d'un mérite inférieur, cette forme est traitée avec une outrance singulière. Il est néanmoins curieux d'observer que jamais le pli de la saignée ne déborde sur la face externe du membre; il est toujours limité, en dehors, par une saillie qui remonte jusque sur le bras et qui, quelque déformée qu'elle soit, répond à une disposition anatomique constante, les attaches supérieures du long supinateur remontant jusqu'à l'humérus. Peut-on trouver un plus juste souci de la réalité?

La forme de la saignée doit varier avec la position de la main, suivant

que le poignet présente sa face antérieure, son bord externe ou son dos Ces changements de forme sont la conséquence obligée du déplacement de l'attache inférieure des muscles, en particulier du long supinateur. Or, les artistes égyptiens ont fait preuve, à ce propos, d'une grande inexpérience. C'est ainsi que, sur la statue du Louvre A 44, l'obliquité du pli de la sai-



Fig. 192. — Colosse des bords du Nil.

gnée est plus grande du côté où la main est en demi-pronation, et ce devrait être le contraire. Sur le groupe A 43 (fig. 51), la saignée des deux statues devient l'origine d'une vallée angulaire qui se continue avec le sillon médian de l'avant-bras, et comme cette forme est exactement la même sur les deux avant-bras, le sillon médian du côté où la main est en pronation se trouve placé sur la face dorsale de l'avant-bras.

La face antérieure de l'avant-bras est aplatie dans son ensemble, comme il convient, et marquée en son milieu d'un long et large méplat longitu-

dinal, transformé quelquefois en un sillon plus ou moins profond. Cette forme correspond à la ligne de séparation des groupes musculaires interne et externe et est généralement trop accentuée.

A la face postérieure, un colosse abandonné sur les bords du Nil nous montre des détails de morphologie accusés un peu brutalement, il est vrai, mais qui correspondent à une anatomie exacte (fig. 192). Au-dessous du sillon qui limite inférieurement le premier radial, s'observent deux saillies obliques qui correspondent au deuxième radial et à l'extenseur commun des doigts. Un modelé musculaire aussi accentué est rare dans l'art égyptien et se rapproche plutôt de ce que l'on voit communément dans l'art assyrien. On peut trouver un autre exemple de cette notation des muscles de la face postérieure de l'avant-bras sur la statue en bronze d'Horus faisant une libation (fig. 153). Ces modelés sont ici d'autant mieux en situation que le geste comporte une contraction de ces muscles.

La main est généralement traitée d'une façon sommaire et sans détails. Sur la main étendue, le dos est gonflé, le bord cubital fait la saillie voulue et les doigts plats et longs n'offrent d'autre détail anatomique que les ongles gravés avec minutie.

Les deux derniers doigts se distinguent par l'exagération de leur longueur, fait commun avec l'art chaldéen et l'art assyrien. Mais les doigts, dans leur ensemble, n'en présentent pas moins l'inégalité de longueur habituelle (fig. 193). L'on sait que, dans la nature (1), on observe la prédominance de l'annulaire sur l'index et la disposition inverse un nombre de fois à peu près égal, l'égalité de ces deux doigts étant manifestement moins fréquente. Or, dans l'art égyptien, sur trente-trois statues ou bas-reliefs examinés à ce sujet au musée du Louvre, vingt avaient l'annulaire plus long que l'index, sept avaient l'annulaire et l'index égaux, deux seulement avaient l'index plus long. La forme qui prédomine largement ici est donc l'annulaire plus long que l'index ; l'index plus long est une rareté.

Le petit doigt, toujours moins long que l'annulaire, atteint néanmoins le plus souvent la moitié de l'ongle de ce dernier doigt.

Le poing fermé présente d'ordinaire une régularité géométrique qui n'est point dans la nature, et il serait inutile d'y rechercher quelque finesse de modelé.

(1) Volume II, p. 276.

Le pouce ne s'applique jamais sur la face dorsale des doigts repliés, mais il s'accole, au côté de l'index, sur le même plan que lui, et le débordant par en bas de toute sa phalangette.

Dans le poing fermé, le mouvement d'opposition du pouce n'existe donc pas; ce qui n'empêche pas que, dans d'autres attitudes de la main, ce mouvement n'ait été très exactement représenté, comme, par exemple, sur les deux mains du scribe accroupi.

Mais la forme du poing fermé, sans opposition du pouce, n'en est pas



Fig. 193. — Mains d'Ounnoure.
(Musée du Louvre.)

moins générale dans l'art égyptien. D'ailleurs, elle ne lui appartient pas en propre, et il la partage avec l'art assyrien. Dans la nature, c'est aussi de cette façon que la femme ferme le poing. (Vol. II, p. 289 et pl. 48).

Sur les bas-reliefs, le dessin du membre supérieur est plus sommaire, les détails anatomiques y sont rares. Mais, sur certaines œuvres, les contours sont d'une surprenante vérité. On peut citer le bas-relief de Hosi, quelques bas-reliefs du Premier et du Deuxième Empire thébain, sur lesquels les profils ont une exactitude et une souplesse bien supérieures aux profils toujours un peu anguleux ou gauches des membres des statues. La fermeté des attaches, le caractère spécial que les masses charnues disposées différemment donnent aux contours, y sont parfaitement observés.

Mais les mains, en général, semblent traitées avec un parfait mépris de la réalité. Tous les doigts sont de la même longueur et relevés par le bout. Sur la main étendue, le pouce a un aspect infléchi singulier et une longueur apparente dont l'étrangeté provient de la suppression de toute la masse charnue qui relie le premier au second métacarpien.

En résumé, l'art égyptien dispose de deux formes de main, la main ouverte et la main fermée, et encore ne les emploie-t-il pas toujours à propos. La main ouverte est le plus souvent vue de face, pour bien montrer tous les doigts.

Toutefois il arrive que lorsque la main est vue par un de ses bords, les doigts sont dessinés à peu près en perspective.

Lorsque la main est fermée, les doigts sont ramenés dans la paume, les dernières phalanges étendues, le pouce accolé latéralement.

Mais ce qui est vraiment extraordinaire, c'est de voir très souvent, et jusque sur des bas-reliefs extrêmement soignés, et témoignant par l'exactitude du profil des membres d'une grande science du dessin, l'artiste placer indifféremment au bout d'un bras droit une main gauche et réciproquement.

d) TÊTE

Dès les débuts de l'art, les têtes des statues égyptiennes sont des portraits. C'est que, suivant les coutumes funéraires et les croyances sur la vie d'outre-tombe rappelées plus haut, les artistes, lorsqu'ils exécutaient les statues du double, devaient avant tout rechercher la ressemblance la plus exacte avec le défunt.

Je n'ai point à rappeler ici en détail tous les traits de la face égyptienne. Nous avons vu plus haut comment les artistes égyptiens ont été, à toutes les époques, d'étonnants portraitistes qui ont su mettre en valeur l'individualité de leurs modèles. Je me contenterai des quelques remarques suivantes.

Parmi les traits relevés par Maspero, il en est un qui est loin de répondre à la réalité. Il s'agit de l'oreille, attachée trop haut sur un grand nombre de statues et de bas-reliefs. La position de l'oreille est commandée par le trou auditif externe, qui occupe à la base du crâne une place nécessairement en rapport avec tout le squelette de la région. Une raison anato-

mique s'oppose à ce que le pavillon de l'oreille, auquel vient aboutir le canal osseux qui le met en rapport avec l'oreille interne, soit placé ailleurs qu'au point précis qui motive sa raison d'être. Lorsque les artistes égyptiens ont placé l'oreille de leurs statues au niveau de la tempe, comme c'est le cas fréquent, ils ont tout simplement commis un non sens anatomique, comme bien d'autres d'ailleurs que nous avons déjà relevés. Ils ont obéi à je ne sais quelles considérations, esthétiques ou autres, mais, à coup sûr, ils n'ont pas copié là un trait pris sur nature, et les momies sont là pour nous montrer que les Égyptiens avaient l'oreille placée ainsi que l'exige la structure osseuse de la tête.

La ligne des yeux est généralement horizontale. Il faut faire exception pour les œuvres du temps d'Aménophis IV. Sur les statues et surtout sur les bas-reliefs, les yeux sont obliques, relevés en dehors, parfois avec exagération. Dans les dernières dynasties, cette forme coïncide avec le relèvement des angles de la bouche, et toute la physionomie prend un aspect béat et souriant, très en honneur à une certaine époque. Ce n'est évidemment là qu'une formule d'art, qui n'a peut-être pas été sans influence sur l'archaïsme grec où le même sourire apparaît.

Au sujet de la forme du crâne, Maspero signale deux aspects très différents dans les deux types qu'il a décrits, l'un court qui correspond au crâne brachycéphale, l'autre long qui peut être rangé dans le type dolichocéphale. La tête rasée du musée de Berlin reproduit très exactement cette dernière forme, tandis que la première est l'apanage de Ramké.

Certains dieux enfants, comme Phtah, Iphotem et Horus, ont été dotés d'une forme du crâne bien spéciale, caractérisée par un élargissement latéral très marqué, accompagné d'un aplatissement du sommet. La face est petite, relativement au volume du crâne. L'on sait que c'est là un des caractères de la tête de l'enfant que les Égyptiens auraient fort justement noté.

. Sur un grand nombre de statues égyptiennes, contrairement à ce que nous avons vu dans quelques œuvres primitives, la face est plate, les angles externes des yeux au même niveau que les angles internes. Le front est carré, et toute la face a l'aspect quadrangulaire avec des pommettes saillantes.

On ne saurait voir là un caractère ethnique, analogue à celui qu'offrent certaines races, la race mongole en particulier, qui se distingue par un aplatissement de tout le visage avec saillie des pommettes.

Hamy a parfaitement démontré que l'Égyptien n'avait rien de mongoloïde et qu'il avait les pommettes modérément saillantes.

Il faut donc voir dans cette conformation de la face et de la tête, en général, les traces manifestes des méthodes usitées pour réaliser une ronde-bosse et dont nous avons parlé plus haut.

e) *TYPE FÉMININ*

Il a été souvent parlé de la forme féminine dans les pages qui précèdent et je n'en donnerai ici qu'un résumé.

Et d'abord que le lecteur ne se laisse pas impressionner par les étranges figures qui ornent ce paragraphe. Elles sont l'exception. Qu'il veuille bien se reporter aux figures 52, 53, 55, 70, 109, 124 à 140, 160, 161, 162 et 163, 171 à 177, qui reproduisent des œuvres de toutes les époques consacrées à la femme et il se convaincra aisément que la figure féminine a été pour l'art égyptien un véritable succès.

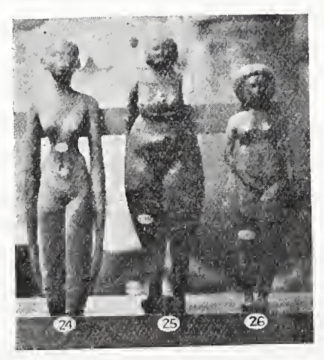


Fig. 194. — Figurines en bois, ayant la forme de femmes nubiennes.
(Musée Britannique. Quatrième chambre égyptienne. Vitrine C.)

Tout en donnant à la femme des épaules moins larges qu'à l'homme, l'art égyptien ne lui conserve pas moins une certaine exagération du diamètre transverse. Les seins, fermes et arrondis, forment une saillie distincte du bord antérieur de l'aisselle qui, comme sur les sujets bien conformés, monte, au-dessus et en dehors, rejoindre l'épaule. Les deux seins, en général peu volumineux, sont assez distants l'un de l'autre. Une large vallée les sépare, et ils débordent sur les côtés le profil du torse.

L'abdomen, très simple de modelé, se rapproche du type masculin, avec le sillon médian qui se termine à l'ombilic, le relief adouci des régions sous-mammaires diminuées par le rétrécissement de la taille, avec le peu de saillie des flancs; mais un caractère bien féminin s'y ajoute, avec l'accentuation de la saillie demi-circulaire qui embrasse l'ombilic par en

bas et augmente très heureusement le volume de la région. Si l'on veut bien comparer la forme qui en résulte avec les quelques dessins que j'ai donnés de l'abdomen féminin dans le volume II, on verra de quel souci de vérité, de quelle finesse d'observation a fait preuve l'artiste égyptien qui a réalisé cette forme. On voit, en outre, sur quelques œuvres, cette région sous-ombilicale marquée de deux sillons demi-circulaires concentriques qui représentent les plis cutanés que nous y avons décrits. Ils ne devraient

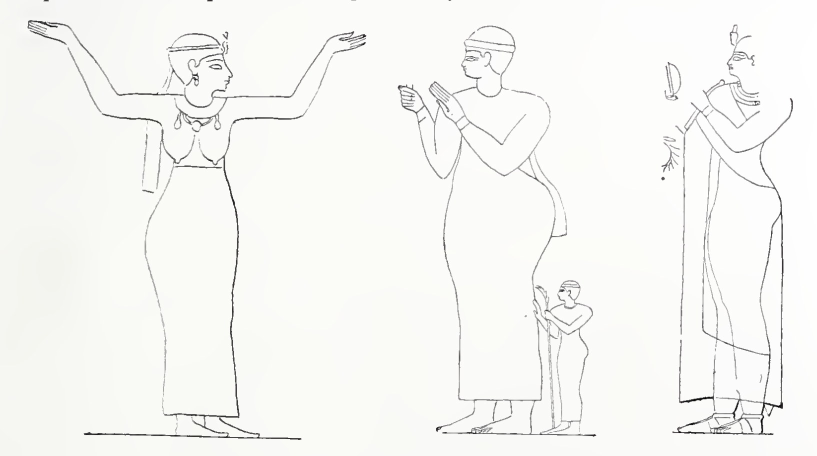


FIG. 195. — FIGURES DE FEMMES STÉATOPYGES.
Éthiopie, Ben Naga et Begerauieh.
(D'après LEPSIUS, V. Pl. XXVII et LV.)

exister naturellement que sur les figures nues, sur quelques œuvres toutefois on les observe malgré la robe.

Mais un autre signe constant — d'apparence contradictoire celui-là — c'est l'étroitesse relative des hanches. Il est vrai que la crête iliaque fait toujours une saillie bien distincte au-dessous du flanc très court peu saillant, parfois même excavé, mais le diamètre bi-iliaque externe, facile à prendre en raison de l'accentuation particulière de la charpente osseuse en cet endroit, ne dépasse presque jamais la distance qui sépare les deux aisselles au-dessus des seins, ce qui est la preuve d'un bassin peu développé. Il y a cependant quelques exceptions, mais elles sont en petit nombre et s'observent surtout sur des figures en bois de petite dimension.

Cette étroitesse du bassin, qui correspond à l'idéal de sveltesse constaté sur le type masculin, ne répond en aucune façon au type de la femme bien développée, mais elle est constamment accompagnée, sur le type féminin égyptien, d'un autre caractère essentiellement propre à la femme et qui consiste dans le développement de la partie supérieure de la cuisse. On connaît le rôle des localisations graisseuses dans la différenciation des sexes et que leur siège, chez la femme, a lieu surtout autour du bassin et à la partie supérieure des cuisses, en avant et en dehors. Il est vrai que si cette dernière localisation graisseuse a été adoptée par l'art égyptien, il a laissé de côté celles des hanches et des fesses, si communes dans la nature. Toutefois lorsqu'il s'est agi des caractéristiques spéciales à certaines races comme la stéatopygie, l'artiste égyptien ne s'est pas fait faute de les représenter avec son réalisme coutumier (fig. 195). L'on voit, en outre, sur l'une de ces femmes stéatopyges, une curieuse exception dans le dessin de la poitrine dont les *deux* seins sont figurés de face et pendants.

Il n'en résulte pas moins qu'il existe, dans le nu féminin de l'Égypte, une disposition contrastée qui lui donne un charme singulier et étrange, à cause de l'existence simultanée de deux caractères en quelque sorte opposés : d'un côté, *l'étroitesse du bassin et des hanches,* signe indécis au point de vue de la différenciation des sexes, qu'on ne voit que chez les jeunes filles à peine nubiles; de l'autre, *le développement charnu des cuisses,* apanage de la femme dans son complet épanouissement.

Sur les œuvres de l'Ancien Empire, le triangle sexuel est assez brutalement accusé, même au travers de la longue robe collante.

Toutefois, certaines œuvres se distinguent par l'exagération des caractères sexuels dus aux localisations graisseuses, seins volumineux et lourds se rejoignant sur la ligne médiane, ventre plus largement modelé, fesses plus saillantes, cuisses plus charnues. C'est à l'Époque saïte et sous les Ptolémées que ces formes apparaissent. Le sein n'est plus hémisphérique, mais souvent de forme conique.

Mais, sous ces variations, la constance du type se maintient par l'étroitesse du bassin et la persistance de son orientation droite.

Dans les peintures et les bas-reliefs, le torse des figures féminines suit la formule générale adoptée pour le type masculin, mais modifiée par l'addi-

tion des caractères spéciaux que nous venons de relever sur les statues. C'est ainsi que l'axe des épaules vues de face est moins large, que le sein noté sur le profil est régulièrement arrondi, pendant qu'il n'y a pas de trace de l'autre et que la saillie abdominale, plus accusée, rejoint le profil des cuisses, fortement bombées en avant. En arrière, le bassin décrit une double courbure. La première, assez surbaissée, qui correspond à la crête iliaque; la seconde, plus accentuée sans cesser d'être discrète, borne la région fessière.

Dans l'ensemble, le bassin ainsi circonscrit offre l'aspect peu développé qu'il a sur les statues.

Quant aux membres, ils ne méritent guère une description à part. Ils sont plus arrondis, avec des saillies musculaires moindres, un modelé plus uniforme.

Il y a lieu de signaler toutefois, au membre inférieur, en outre de l'exagération manifeste de la courbure antérieure de la cuisse déjà décrite, une forme constante qui consiste dans l'hyperextension du genou sur la seule jambe qui est en avant. Ce caractère n'existe point sur les statues.

Les proportions relatives des deux segments du membre inférieur, cuisse et jambe, ne sont point les mêmes sur le type féminin que sur le type masculin, aussi bien dans les bas-reliefs que dans les statues. Chez l'homme, ainsi que je l'ai déjà fait remarquer, la jambe est toujours beaucoup trop longue par rapport à la cuisse, fait déjà constaté dans les œuvres primitives. Chez la femme, au contraire, les proportions sont fort régulières, la hauteur de la jambe égalant celle de la cuisse.

Faut-il voir, dans cette différence entre les proportions de l'homme et de la femme, une notation exacte de la réalité dont, après tout, les Égyptiens nous ont montré qu'ils étaient bien capables? Nous ne le pensons pas. Les momies sont là, d'ailleurs, pour prouver le contraire.

Il est vraisemblable de penser que la présence de la schenti sur les figures masculines, en voilant la cuisse, a conduit l'artiste égyptien à la négliger, pendant qu'à son détriment il accordait à la jambe agrandie tous ses soins et toute son attention. La longue robe collante des figures féminines, en laissant paraître le nu dans toute la longueur du membre, donnait à ses deux segments une semblable importance, et tout naturellement le genou prenait sa place normale (p. 185).

On pourrait se demander aussi si la jambe, cette partie du corps d'un

dessin à la fois si puissant et si souple, base de tout l'édifice de la figure humaine, n'avait pas, dans cette mystérieuse Égypte, un caractère de puissance et de grandeur que les artistes se sont plu à exagérer.

Quoi qu'il en soit, le fait lui-même demeure et sa constance valait qu'il fût signalé.

f) PROPORTIONS

Lorsque l'on songe au rôle important qu'ont joué, à toutes les époques de l'art, ces règles codifiées sous le nom de canons artistiques, on est naturellement tenté d'en rechercher les origines dans cette lointaine Égypte dont l'art obéissait à des formules si rigides et si impérieuses. Or, les tentatives entreprises dans cette direction n'ont rien donné de précis et de certain, tout au moins au point de vue de l'unité de mesure qui est l'essence même d'un canon de proportion.

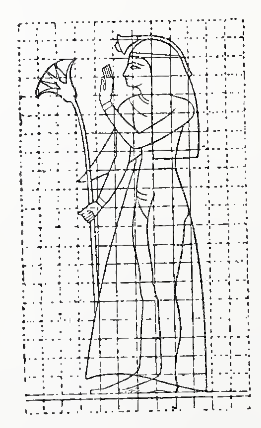


Fig. 196.
Bas-relief égyptien.
Mise au carreau.
(D'après Prisse).

Il résulte toutefois d'un passage de Diodore de Sicile que les Égyptiens auraient été en possession de certaines règles de proportion. « Les Égyptiens, dit-il, réclament comme leurs disciples les plus anciens sculpteurs grecs, surtout Téléclès et Théodore, tous deux fils de Rhæcus, qui exécutèrent pour les habitants de Samos la statue d'Apollon Pythien. La moitié de cette statue fut, disent-ils, faite à Samos par Téléclès, et l'autre moitié fut achevée à Éphèse par Théodore, et ces deux parties s'adaptèrent si bien ensemble que la statue entière semblait l'œuvre d'un seul artiste. Les Égyptiens, ajoute Diodore, après avoir arrangé et taillé la pierre, exécutent leur ouvrage de manière que toutes les parties s'adaptent les unes aux autres jusque dans les moindres détails. C'est pourquoi ils divisent le corps humain en 21 parties 1/4, et règlent là-dessus toute la symétrie de l'œuvre. »

Mais si Diodore affirme très nettement l'existence du canon égyptien, il ne donne aucun détail sur sa nature, et ouvre par là le champ à toutes les suppositions. Aussi n'ont-elles point manqué.

On a d'abord remarqué sur quelques bas-reliefs égyptiens des lignes équidistantes et se coupant à angle droit, de manière à former un assemblage de carrés (fig 196). Et naturellement l'on s'est demandé si ce n'était point là la trace des règles canoniques cherchées. Les avis sont partagés. Pour quelques auteurs, ce quadrillé ne serait autre chose qu'une simple mise au carreau. Pour d'autres, au contraire, il semble que ce soit bien là les subdivisions d'un canon. Seulement, voilà le point embarrassant : le nombre de ces subdivisions est variable. On en compte sur certaines figures quinze et seize, puis dix-neuf, vingt-deux un quart et jusqu'à vingt-trois. Il y aurait donc eu un grand nombre de canons. Aussi nos auteurs admettent-ils les uns deux canons égyptiens, les autres jusqu'à trois. Quant à l'unité de mesure qui aurait été adoptée dans ces canons, les auteurs sont loin d'être d'accord. Wilkinson et Lepsius la cherchent dans la longueur du pied, Prisse et Ch. Blanc dans celle du médius.

Mais mieux que toutes les suppositions, l'examen des œuvres même de l'art égyptien nous renseigne et sur les proportions générales des figures et sur les proportions relatives des diverses parties du corps.

Au point de vue des proportions générales, on trouve, dans l'art égyptien, de très nombreuses exceptions à l'opinion couramment admise qui attribue, aux époques primitives, les proportions courtes et trapues, pendant que les figures prendraient plus de sveltesse et d'élégance au fur et à mesure que l'art devient plus parfait. Nombreux, en effet, sont les exemples de figures élancées appartenant aux époques les plus lointaines de l'art, témoin le bas-relief d'Hosi, la figure du roi de la grande palette d'Hiérakonpolis, tous spécimens attribués à la Ire ou à la IIe dynastie et qui nous montrent des figures dont les proportions en hauteur sont dues au développement plus ou moins grand des membres inférieurs. Il n'en est pas moins vrai que les proportions courtes, dues à la brièveté des mêmes membres, s'observent sur un grand nombre de bas-reliefs de l'Ancien Empire.

En résumé, il est loisible de citer, à toutes les époques de l'art égyptien, des exemples, en nombre variable il est vrai, de proportions courtes et de proportions élancées. Le Deuxième Empire thébain se distingue par ses proportions élancées, surtout dans certaines figures de bas-reliefs (Voy. plus haut p. 123)

Quelques exemples de proportions courtes et longues aux diverses époques de l'art



Fig. 197. — Ti.

(Tombeau de Ti, Sakkara. Ve dynastie.)
D'après H. Fechheimer, *la Sculpture égyptienne.*)

Fig. 198. — Un seigneur.

(Tombe de Giseh. IVe dynastie.)
(D'après Lepsius, *Denkmaler.* I. Pl. XXXII.)

Fig. 199. — Lamentations.

(Ile de Plilæ.)
(D'après Champollion, *Monuments de l'Égypte et de la Nubie,* I, Pl. XC.)

Fig. 200. — Favorite de Ramsès III.

(Médinet-Habou. XXe dynastie.)
(D'après Prisse d'Avennes. *Histoire de l'art égyptien,* I. Pl. 45.)

Fig. 201. — L'homme et sa femme.

(Tombe de Giseh. Ve dynastie.)
(D'après Lepsius. *Denkmaler.* vol. II. Pl. LXXII.)

Fig. 202. — Musiciennes.

(Peinture du Musée du Louvre. XVIIIe dynastie.)
(D'après Perrot et Chipiez, *Histoire de l'Art dans l'antiquité,* vol. I, *l'Égypte.* Pl. XII.)

Quelques exemples de proportions des jambes comparées chez l'homme et la femme



Fig. 203. — Tombeau de la reine Thiti.
(XXe dynastie.)
(D'après Bénédite, *Mémoire de la mission archéologique française au Caire*, vol. V.)

Fig. 204. — Le dieu Konsou et une prêtresse.
(D'après *une stèle funéraire du Musée du Caire*, Maspero, *l'Égypte*, Pl. IV.)

Fig. 205. — Ptolémée X et la reine.
(Temple d'Edfou.)
(D'après Lepsius, *Denkmäler*. vol. IV, Pl. CXXXXI.)

Fig. 206. — Ptolémée IV.
(Thèbes.)
(D'après Lepsius, *Denkmäler*. IV. Pl. XV.)

Fig. 207. — Stèle de Pinahsi, prêtre de Ma.
(Abydos, Nouvel Empire.)
(D'après Perrot et Chipiez. *Histoire de l'Art antique*.)

Fig. 208. — Augustus.
(Philæ.)
(D'après Lepsius, *Denkmäler*. IV. Pl. LXXI.)

Mais les proportions relatives des diverses parties du corps de la figure égyptienne offrent plus d'intérêt, car elles sont un des caractères les plus constants de cet art et se retrouvent à toutes les époques.

On peut les résumer de la façon suivante : *exagération de la longueur du membre supérieur par rapport à celle du torse; variabilité de la longueur du membre inférieur dans sa totalité, tantôt en plus, tantôt en moins, par rapport à celle du torse; constance de la longueur exagérée de la jambe par rapport à la cuisse,* à l'exception toutefois des figures féminines sur lesquelles les deux segments du membre inférieur sont égaux.

Il serait aisé de citer un grand nombre d'exemples de ces proportions relatives empruntés à toutes les périodes de l'art. Les figures 197 à 208 en montrent quelques-uns.

g) FORME PATHOLOGIQUE

La forme décrite jusqu'ici peut être considérée comme la forme saine et normale, mais l'esprit réaliste des artistes égyptiens ne devait pas manquer d'être attiré par les étrangetés que la maladie, dans ses manifestations variées, imprime au corps humain.

C'est d'abord de simples indispositions, notées avec humour, conséquences d'un festin trop plantureux, et l'artiste, dans une scène de banquet. nous montre, en manière de repoussoir, une matrone qui se soulage avec gravité (fig. 209 et 210).

Ailleurs, c'est les affections générales qui sollicitent sa verve, misère physiologique, maigreur extrême ou, au contraire, surcharge de graisse, excès d'embonpoint, et nous voyons, aux tombeaux de Meîr, des processions de gras et de maigres. Les types de gras nous montrent l'empâtement général des membres, avec les plis conventionnels du torse, ou bien le gonflement est limité à l'abdomen (fig. 211 et 212), trait d'autant plus caractéristique que l'idéal égyptien a sacrifié la région hypogastrique.

Une figurine de terre cuite de négresse, de la XVIII[e] dynastie, reproduit un type gras très finement et très habilement reproduit (fig. 213).

Les maigres de Méîr (fig. 214) sont librement traités, les membres réduits à l'état de squelette et les côtes apparentes. Ce dernier trait est d'autant plus à noter que jamais, dans le nu égyptien, le dessin des côtes n'ap-

paraît, contrairement à ce qui a lieu. ainsi que nous le verrons dans l'art assyrien.



Fig. 209. — Dans un festin.
(Thèbes.)
(D'après Wilkinson, *The mann. and Cust*, t. I. Pl. 393.)



Fig. 210. — Une servante secourant sa maîtresse.
(Thèbes.)
(D'après Wilkinson, I. Pl. 392.)

Sur un de ces types apparaît la malformation du *genu recurvatum*, que nous avons retrouvée sur d'autres figures de l'Ancien Empire (fig. 215 et 216).



Fig. 211.
Personnage gras.
(D'après Aylward-Blackman, *The Rock-Tombs of Meîr*.)



Fig. 211 *bis*.
Personnage gras.
(D'après Aylward-J. Blackman, *The Rock-Tombs of Meîr*, vol. II.)

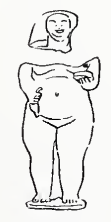


Fig. 212.
Négresse obèse.
Figurine en terre cuite.
(*Abydos. XVIIIe dynastie.*)
(D'après J. Gastang, *el-Arabah*.)

Mais c'est principalement les malformations dues au nanisme qui ont attiré l'attention des sculpteurs égyptiens. Il faut dire que les Pharaons avaient une affection particulière pour ces êtres difformes, qui faisaient la distraction et l'ornement de leur cour. Les princes imitaient le souverain,

et « leur maison n'aurait pas été complète s'ils n'y avaient pas attaché un ou plusieurs nains d'aspect plus ou moins grotesque » (Maspero).

L'obligation où se trouvait le sculpteur de rechercher la réalité et de



Fig. 213. — Trois types de maigres.
(Tombes de Meîr.)
(D'après Aylward-M. Blackman, *The Rock-Tombs of Meîr*, part. II.)

serrer de près la nature pour faire ressemblant, est la cause qu'aucune des difformités de ces singuliers personnages n'a été négligée par l'artiste, et

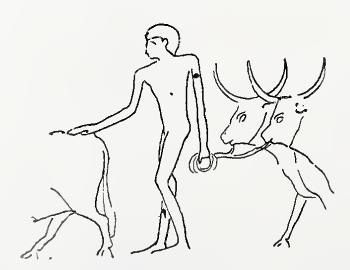


Fig. 214. — Conducteur de bestiaux.
(Tombe de Sakkara. IVe dynastie.)
(D'après Lepsius, *Denkmaler*. II. Pl. CIV.)

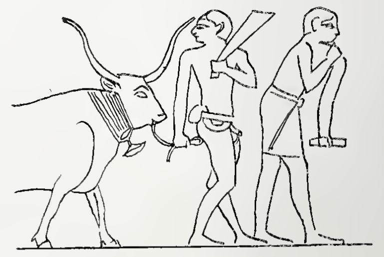


Fig. 214 *bis*. — Bouvier.
(Tombeau de Ptah-hotep.)
(D'après Dümichen, *Resultate der Archäologisch*. Pl. IX.)

qu'ainsi nous trouvons rassemblées toutes les données d'un diagnostic médical rétrospectif.

La statue qu'il convient de placer en première ligne est celle du nain Khnoumhotpou, du musée du Caire (fig. 217). Qu'il faille l'appeler, comme le voulait Mariette, *un cuisinier*; ou, comme le propose Maspero, un *chef*

des parfums ou un *maître de la garde-robe*, Khnoumhotpou dut être un personnage. Il avait, à Sakkarah, une des plus belles tombes de la nécropole. Maspero décrit ainsi sa statue :

« Le nain a la tête grosse, allongée, cantonnée de deux vastes oreilles. La figure est niaise, l'œil ouvert étroitement et retroussé vers les tempes, la bouche mal fendue. La poitrine est robuste et bien développée, mais le torse n'est pas en proportion avec le reste du corps. L'artiste a eu beau s'ingénier à en voiler la partie inférieure sous une belle jupe blanche, on sent qu'il est trop long pour les bras et les jambes. Le ventre se projette en pointe, et les hanches se retirent pour faire contrepoids au ventre. Les cuisses n'existent guère qu'à l'état rudimentaire : et l'individu entier, porté qu'il est sur des petits pieds contrefaits, semble être hors d'aplomb et prêt à tomber la face contre terre (1). »

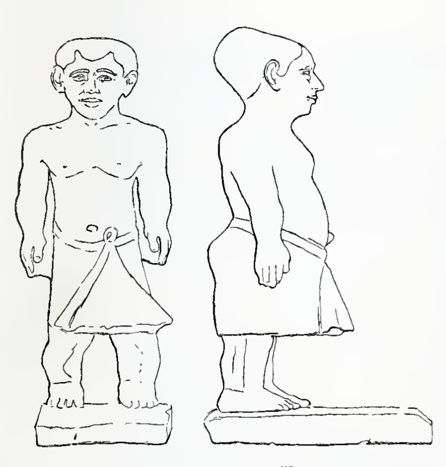


Fig. 215. — Statue du nain Khnoumhotpou, face et profil.
(Musée du Caire.)

J'ajouterai deux traits à ce tableau. Le profil met parfaitement en relief l'ensellure et la saillie des fesses, sur lesquelles insistait Parrot à propos d'une naine achondroplasique qu'il présentait à la Société d'anthropologie.

Vues de face, les jambes sont incurvées en dedans, offrant ainsi la courbure caractéristique des os atteints de rachitisme.

Il existe, au même musée, une autre statue de nain dont Maspero donne l'image dans son volume sur l'Égypte (2). A l'encontre de Khnoumhotpou, le torse est très court, et les jambes, longues et droites, n'offrent pas de tare rachitique.

(1) Maspero. *l'Archéologie égyptienne*, p. 213.
(2) *Collection Hachette*, figure 149.

Mais plus intéressant est un autre nain sculpté en bas-relief, également au même musée. Il pourrait être considéré, d'après de Quatrefages (1), comme se rapportant aux peuples nains dont les explorations modernes ont démontré l'existence au centre de l'Afrique, les Obongos et les Akkas. Ce sont ces derniers que les Égyptiens auraient connus sous le nom qu'ils



Fig. 216. — Naine achondroplasique.
(XVIIIe dynastie. Musée du Caire.)

portent encore, et que Mariette a lu à côté du bas-relief dont il vient d'être question (fig. 216).

Ce nain, ou plutôt cette naine, est ainsi décrite par Mariette. Le bas-relief représente la mission envoyée par la reine Hatasou, sœur de Thoutmès (XVIIIe dynastie), dans le pays des Somalis, lequel s'appelait, à ce moment, le pays de Poun.

« Derrière lui (le roi de Poun), dit Mariette, se trouve sa femme. Celle-ci a la chevelure soigneusement peignée et ramenée en queue épaisse

(1) *Journal des Savants*, février 1881, p. 105.

par derrière. Un collier, formé de gros disques enfilés, orne son cou. Elle a une grande chemise jaune sans manches. Quant à ses traits, ils sont assez réguliers, quoiqu'un peu virils, mais tout le reste de sa personne est repoussant. Ses bras, sa poitrine, ses jambes sont comme chargés de



Fig. 217. — Naine.
(Tombe de Giseh. IVe dynastie.)
(D'après Lepsius, *Denkmäler.*)

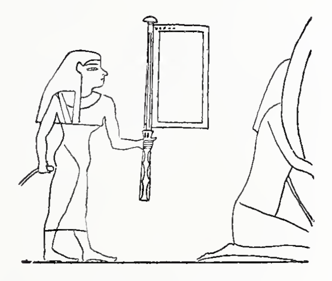


Fig. 218. — Naine,
(Tombe d'Amen-em-hat.)
(D'après Champollion, *Monuments de l'Égypte et de la Nubie*, IV. Pl. CCCXCVII.)

chairs ramollies; le bassin se projette en arrière et accuse une difformité que l'artiste égyptien a rendue avec une naïveté surprenante. »





Fig. 219. — Nains bossus puisant de l'eau.
(Tombeau d'Apoui, graveur. XVIIIe dynastie.)
(D'après V. Scheil, *Mémoires de la mission archéologique française au Caire*, V. Pl. 604.)

Faut-il voir là l'ensellure et la proéminence des fesses signalées par Parrot chez certains nains, ou bien, comme le pense M. Bordier, ne s'agirait-il pas ici de la représentation du type des Boschimans, avec l'ensellure et la stéatopgie caractéristiques? Broca a fait une remarque qui ruine cette der-

nière hypothèse. Il fait remarquer que l'humérus paraît plus court que le radius. Or, ce fait ne se rencontre dans aucune race, mais moins chez les Boschimans que chez aucune autre. Nous ajouterons que la disproportion des membres très courts avec le buste trop long, leur surcharge graisseuse, s'ajoutent aux signes ci-dessus relevés pour faire de cette figure une véritable naine se rattachant à la catégorie des achondroplasiques.

Les tombeaux de toutes les époques montrent un certain nombre de figures de nains ou de naines doués de déformations variées. Le mal de Pott ne paraît pas douteux sur l'un des deux nains, tout au moins, de la figure 219. L'incurvation rachitique des membres inférieurs est fréquente, les pieds-bots également. L'exiguïté des membres par rapport au torse est presque la règle générale, elle atteint même parfois un degré extrême (fig. 223).

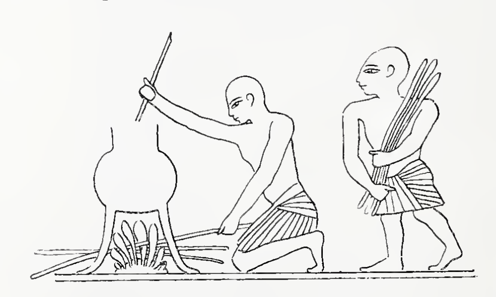


Fig. 220. — Cuisiniers.
(Tombe de Ramsès IV à Biban-el-Malouk.)
(D'après Rosellini, *Monumenti*. II, Pl. LXXXV.)

« Ti, dit Maspero, en avait fait peindre avec lui dans son tombeau. Le pauvre hère tient dans sa main droite une sorte de grand sceptre de bois, terminé en forme de main humaine, et conduit en laisse un lévrier presque aussi haut que lui. Ailleurs, le nain est représenté accroupi sur un tabouret, auprès du maître, à côté du singe ou du chien préféré. Les tableaux de Béni-Hassan nous en ont fait connaître deux qui étaient attachés à la personne du prince Minieh ; l'un d'eux est assez bien proportionné dans sa petitesse, mais l'autre joint à l'exiguïté de la taille l'avantage d'être pied-bot. »

La figure qu'en donne Rosellini (fig. 221) montre que les pieds-bots de ce temps-là ne différaient point de ce qu'ils sont aujourd'hui. Elle nous prouve comment les artistes égyptiens de la XII[e] dynastie avaient su copier les difformités, continuant une tradition qui remonte non seulement à l'Ancien Empire, mais aux temps primitifs de la civilisation égyptienne, qui nous a laissé, ainsi que nous l'avons vu plus haut, des statuettes de cal-

caire et d'ivoire présentant les déformations les plus caractéristiques du rachitisme (fig. 24).

Ce n'est pas tout; ce type de nain rachitique, les Égyptiens l'ont divinisé. L'on se demande sous l'empire de quels sentiments ils ont fait un dieu de cet être difforme et grotesque. Peut-être peut-on voir là, malgré le raffinement de leur civilisation, un reste du goût qu'ont toujours eu les peuplades primitives pour les fétiches ridicules et terrifiants. Quoi qu'il en soit, le panthéon égyptien renferme au moins deux nains dont le rôle était important : le dieu Bès, qui présidait aux armes et à la toilette, et le dieu Phtah, qui personnifiait le feu, la chaleur et la vie.

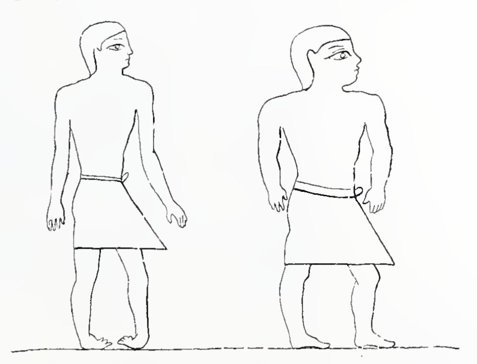


Fig. 221. — Nains difformes.
(D'après Rosellini, *Monumenti*.)

Il existe au Louvre de nombreuses figurines du dieu Bès. Il est représenté avec des attributs différents, suivant les deux principaux rôles qu'il remplissait, mais son aspect monstrueux ne varie guère. La tête, énorme, montre de gros yeux à fleur de tête, une face élargie, un nez camard, une bouche lippue et agrandie, d'où pend une grosse langue, enfin une large barbe aux enroulements symétriques et des oreilles velues. Il est souvent coiffé d'une sorte de chapiteau carré ou d'un panache de longues plumes.

Cependant, on peut constater plusieurs variétés dans la morphologie du corps qui supporte cette même tête hideuse et grotesque. Il est parfois modelé comme celui d'un homme petit, trapu, et dont les muscles très développés rappellent le type herculéen (fig. 222 D. E.); mais, à part le volume disproportionné de la tête, la conformation est assez régulière. D'autres fois, le type du nain est plus accusé. Les membres sont courts, les fesses sont saillantes, les cuisses élargies sont d'une brièveté telle que les fesses touchent presque aux mollets (fig. 222 A. B.). Enfin, sur un certain nombre de statuettes, la difformité s'accentue encore, et les jambes courtes sont en

même temps incurvées, présentant les caractères de la courbure rachitique des membres inférieurs.

Nous rappellerons ici plusieurs statuettes dans lesquelles le dieu Bès est associé à une déesse, également monstrueuse, que l'on s'accorde à reconnaître comme sa mère. Il s'agit d'abord d'un petit groupe de terre vernissé blanc, trouvé à Chypre, reproduit par Heuzey dans son *Atlas* (1), et ainsi décrit dans son catalogue (2) :

« Il représente le divin Pygmée sous sa figure la plus hideuse à la fois et



A B C D E F G

FIG. 222. — STATUETTES DU MUSÉE DU LOUVRE.

A. B. Bès, type de nain rachitique.— C. Bès, sur les épaules de sa mère. — D, E. Bès, type herculéen.— F, G. Phath, type de nain achondroplasique.

la plus empanachée, porté, ou, pour mieux dire, affourché sur les épaules d'une femme qui le tient par les deux pieds. Cette déesse, dont les proportions larges et courtes, la nudité choquante, indiquent évidemment un être de la même famille de dieux grotesques, n'appartient pas au panthéon égyptien et se rapproche plutôt des déités féminines que l'on rencontre en Babylonie. Les deux figures superposées sont portées par un petit chapiteau en forme de fleur de lotus. »

Nous ajouterons à cette description un détail plein d'intérêt pour nous.

(1) *Figurines antiques de terre cuite.*

(2) *Catalogue des figurines antiques de terre cuite du musée du Louvre*, 1882, p. 80.

Les jambes écourtées de la mère ont subi l'incurvation rachitique que nous signalions tout à l'heure chez le fils. C'est là un lien de plus entre ces deux êtres et comme la formule antique de la grande loi de l'hérédité dans les maladies constitutionnelles.

Il existe, au Louvre, un petit bronze d'assez basse époque (fig. 222 C.), représentant le même sujet, mais avec un trait de plus que, à notre point de vue spécial, il importe de relever. La statuette porte l'inscription suivante : « Une femme debout sur une grenouille, laquelle est posée sur une fleur de lotus, supporte le dieu Bès sur ses épaules. »

Sans rechercher la signification de cette superposition symbolique, nous ferons remarquer qu'en outre de l'incurvation rachitique très accentuée des membres inférieurs, la femme présente une malformation évidente du pied gauche, tourné en dedans, et qui n'est autre que celle du pied bot varus. C'est ainsi que la maladie se manifeste chez la mère par des signes encore plus nombreux, et nous ne devons pas nous étonner qu'une telle mère ait donné naissance au produit monstrueux et pathologique que fut le dieu Bès.

La seconde divinité du panthéon égyptien dont la conformation spéciale intéresse la médecine est le dieu Phath, vénéré à Memphis sous le nom de Phath embryon, œuf de Phath. Dans quelques textes, on le qualifie de nain. On a comparé les figurines qui représentent Phath sous une forme monstreuse au fœtus humain. Parrot, dans une communication à la Société d'anthropologie, rejette cette hypothèse, et il rapproche les figures de Phath d'une naine qu'il avait étudiée de près et qui était atteinte d'un arrêt de développement du système osseux, désigné par lui sous le nom de « malformation achondroplasique ».

Considéré sous cet aspect, le dieu Phath n'est pas sans offrir de grandes analogies avec le dieu Bès, au point de vue de la conformation du corps.

C'est bien un type de nain, chez lequel on trouve également l'incurvation des jambes déjà signalée sur le dieu Bès. Sur quelques statuettes qui présentent ce caractère, la face vieillie et aux traits grossiers vient compléter le tableau.

Cependant, il y a lieu de faire quelques réserves. Les figurines qui représentent Phath sont nombreuses; elles ne se ressemblent pas toutes. L'examen que nous avons fait de celles que possède le musée du Louvre nous conduit à y distinguer plusieurs variétés morphologiques.

Sur un certain nombre, le type décrit par Parrot est hors de conteste (fig. 222 F. G.). Mais il en est d'autres où la monstruosité est moins accusée et où les formes générales sont bien celles d'un nouveau-né ou d'un très jeune enfant. Nous ferons remarquer le dessin de la tête, construite toujours d'après le même type : développement considérable du crâne par rapport à la face, crâne aplati par en haut, front bombé, tête supportée par un cou grêle. Ces caractères sont bien ceux de la première enfance.

J'ajouterai que l'artiste égyptien a doté de la même conformation céphalique d'autres dieux habituellement représentés dans le jeune âge. Les vitrines du Louvre renferment des statuettes du jeune dieu Horus ou de Iphotem, fils de Phtah, dont les têtes sont conçues exactement d'après le même type que celui du dieu Phtah. Si nous faisons observer, en outre, que sur bon nombre de figurines de ce dernier dieu, les membres ont un caractère de gracilité qui s'éloigne du type du nain pour se rapprocher de celui du nouveau-né, nous pensons qu'il est difficile de ne pas accorder que, dans certaines représentations de Phtah, la première enfance ait été prise pour modèle.

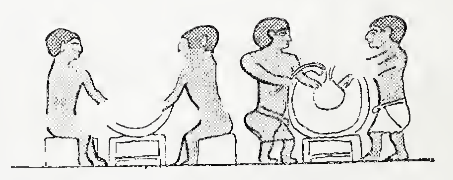


Fig. 223. — Nains orfèvres.
(Tombeau de Ptah-Hotep. Ve D.)
(D'après Paget et Pirie. Pl. XXXV.)

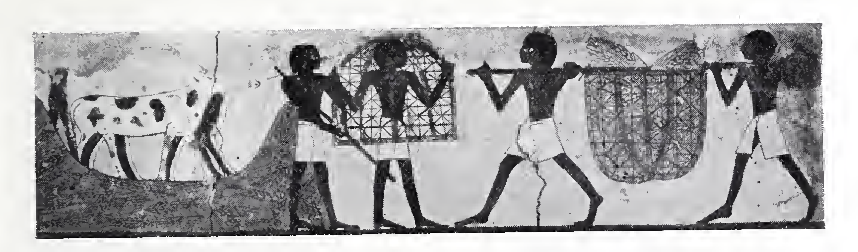


Fig. 224. — Battage du blé.
(Fresque. Musée du Louvre.)
(Photo. A. Giraudon.)

2° ATTITUDES ET MOUVEMENTS

Je n'ai pas à décrire par le menu les attitudes que les sculpteurs égyptiens ont données à leurs figures. Elles sont d'ailleurs en petit nombre et se répètent si inlassablement, avec les mêmes caractères, qu'il suffit d'avoir visité un musée égyptien pour les bien connaître. C'est la station droite, assise, à genoux ou accroupie. Et partout et toujours, la même roideur sans inflexion latérale ni rotation.

Je me contenterai des quelques remarques suivantes.

Dans la station droite, les deux pieds sont rarement rapprochés, même sur les statues; sur les dessins ou bas-reliefs, les deux pieds sont toujours écartés et, comme le membre est dessiné de profil, ils sont placés l'un devant l'autre.

Lorsque les jambes sont écartées, elles le sont dans le plan antéro-postérieur, jamais latéralement; les pieds continuent la direction des jambes et n'ont jamais la pointe tournée en dehors. Sur les statues, c'est toujours la jambe gauche qui est en avant (1).

(1) Les exceptions sont très rares.
Parmi les statuettes dont la jambe droite est en avant, on peut citer :
Une petite statuette en bois appartenant à M. Delaroche-Vernet et reproduite par Perrot et Chipiez. *L'Égypte,* p. 729.
Une statuette en bronze du dieu Sît de la collection Hofmann et reproduite par Maspero, *Histoire de l'Orient classique,* I, p. 133.

Sur les bas-reliefs, c'est tantôt l'une et tantôt l'autre jambe, suivant l'orientation de toute la figure, d'après la règle qui régit le dessin égyptien et qui veut que le bassin, vu de trois quarts, présente toujours au spectateur sa face antérieure. On constate, en effet, que les figures où l'on voit la région fessière sont extrêmement rares. On peut, toutefois, en citer d'intéressants exemples (1).

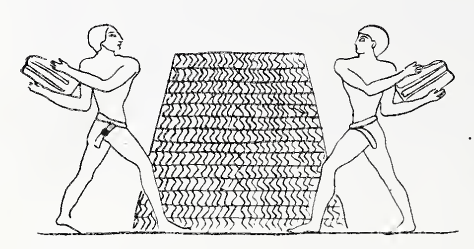


Fig. 225. —
(D'après Perrot et Chipier, *Histoire de l'Art dans l'Antiquité*, t. I, *l'Égypte*, fig. 94.)

Les jambes ainsi écartés, bien que les pieds reposent sur le sol par toute la plante, représentent certainement la marche sur un certain nombre de figures. mais non sur toutes. Car il en est dont l'action n'est pas compatible avec le déplacement qui caractérise la marche. On peut alors se demander si, dans ce cas,



Fig. 226. — Figure empruntée a une scène de festin dans la tombe de Rekhmara a Gournah.
(Nouvel Empire.)
(D'après Virey, *La tombe de Rekhmara. Mémoires de la mission archéologique de France au Caire.*)

(1) Dans un tombeau de Giseh, deux serviteurs, symétriquement placés, entassent des gerbes (fig. 225). Tous deux montrent le bassin vu en arrière de trois quarts.

Au tombeau de Rekhmara, une servante debout est dessinée très correctement, vue par derrière de trois quarts (fig. 383).

Une autre, vue de profil, les membres inférieurs un peu écartés, porte en avant celui qui est le plus près du spectateur (fig. 226).

Au tombeau d'Aba, toute une suite de petites figures marchent de même (fig. 227).

Il en est de même des porteuses d'offrandes d'un bas-relief d'Héliopolis trouvé par Griffith (fig. 144).

Enfin, dans une scène de danseuses de la nécropole de Thèbes (XVIIIe dynastie), l'une d'elles est dessinée vue de dos avec les deux fesses bien indiquées (fig. 140.)



Fig. 227. — Porteuses d'offrandes.
(Tombeau d'Aba, garde des sceaux. XVIe dynastie.)
(D'après V. Scheil, *Mémoires publiés par la mission archéologique française du Caire*, V. Pl. 625.)

l'artiste égyptien n'a pas voulu représenter l'écartement latéral ou simplement figurer l'action.

Il y aurait lieu de distinguer les cas dans lesquels la jambe qui est en arrière est verticale, continuant ainsi la ligne droite du torse, et ceux dans lesquels les deux membres sont obliques à la manière des branches d'un compas. Dans ce dernier cas, on peut croire à une représentation de la marche, pendant que le premier cas pourrait être considéré comme une attitude de station les pieds écartés latéralement, ou même comme une figuration fort incomplète de la station hanchée.

A propos de ce dernier mode de station, dont Pline attribue à Polyclète l'introduction dans les arts, j'appelle l'attention sur certaines figures qui rompent avec la monotonie de la station droite, telle que nous l'avons vue jusqu'ici L'homme s'incline tout d'une pièce en avant, appuyé sur un long bâton dont il tient une extrémité à la hauteur de l'aisselle. Des deux membres inférieurs, l'un reste étendu, l'autre situé en avant est fléchi, le talon soulevé et la pointe du pied s'appuyant sur le sol.

Cette attitude est donnée aux bergers, aux gardiens des troupeaux, aux surveillants, aux conducteurs de travaux, etc. Fort naturelle chez une personne qui se repose, elle s'accompagne, dans la nature, d'une forme de station hanchée, le poids du corps se trouvant réparti entre la jambe étendue et le bâton; la jambe fléchie, ne supportant plus rien, se repose complètement. Ne peut-on supposer alors que l'art égyptien, autant que le lui permettait l'inexorable formule qui l'emprisonnait, ait voulu ainsi traduire la station hanchée. Et cette attitude se trouve reproduite non seulement dans les mastabas de l'Ancien Empire, mais dans les tombeaux du Premier et du Deuxième Empire thébain.

Un fait curieux est que nous retrouvons cette formule dans l'art grec, à la période archaïque et jusque dans la frise du Parthénon.

Un torse féminin, dont il a été parlé plus haut (fig. 132) et que l'on attribue à la XVIIIe dynastie, semble montrer, autant que nous permet d'en juger la photographie publiée par M. Capart, une esquisse fort nette de la station hanchée. En effet, la hanche gauche est saillante, pendant que celle de droite s'efface et la cuisse gauche se porte légèrement en avant. La restauration de la partie inférieure de ce curieux morceau accentue le mouvement.

Il est vrai que si notre interprétation était exacte, ce serait là un fait



FIG. 228. — PÊCHEURS.
(Mastaba de Giseh. IVe dynastie.)
(D'après LEPSIUS, *Denkmaler*. III. Pl. IX.)

FIG. 229. — UN SURVEILLANT.
(Tombe de Giseh. IVe dynastie.)
(D'après LEPSIUS, *Denkmäler*, vol. I. Pl. XII.)

FIG. 230. — UN MARCHAND.
(Tombe de Ménofré. Sakkarah.)
D'après CHAMPOLLION, *Monuments de l'Égypte et de la Nubie*, t. IV. Pl. CCCCV.)

FIG. 231. — PERSONNAGES DONT L'UN S'APPUIE SUR UN BÂTON.
(Sakkarah. IVe dynastie.)
(D'après LEPSIUS, *Denkmaler*. vol. III. Pl. IX.)

FIG. 232. — SURVEILLANT DES TRAVAUX.
(Tombeau 2, Sauiet el Meitin.)
(D'après LEPSIUS, *Denkmäler*. II. Pl. CV.)

FIG. 233.
(Tombeau de Hirkhouf. VIe dynastie.)
(D'après MASPERO, *Histoire des peuples de l'Orient classique*, t. I, p. 433.)



FIG. 234.

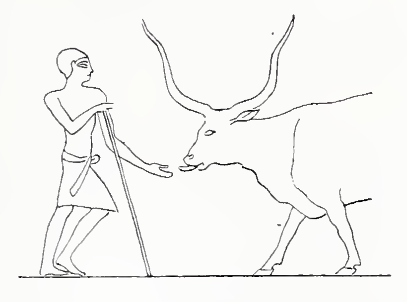


FIG. 235.



FIG. 236.

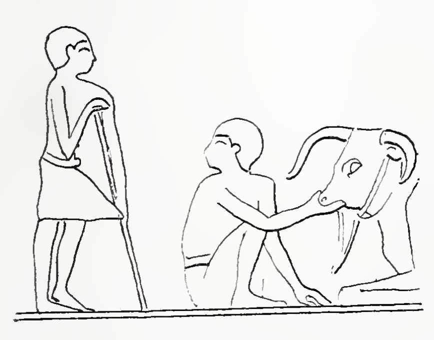


FIG. 237.

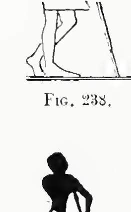


FIG. 238.

FIG. 239.



FIG. 240.

FIG. 234. — UN SEIGNEUR.
(Tombeau de Pépi'onkh.)
(D'après AYLWARD M. BLACKMAN.)

FIG. 235. — GARDIEN DE BESTIAUX.
(Tombe d'Eïnai (Iméri) à Giseh.)
(D'après CHAMPOLLION, *Monuments de l'Égypte et de la Nubie*, IV. Pl. CCCCXI.)

FIG. 236. — LE DIEU A TÊTE D'ÉPERVIER APPUYÉ SUR UN BÂTON.
(Tombeau de Séti Ier.)
(D'après LEPSIUS, *Denkmaler.)*

FIG. 237. — SURVEILLANT DES TROUPEAUX.
(Sakkara. IVe dynastie.)
(D'après LEPSIUS, *Denkmaler*. II, Pl. CII.)

FIG. 238.
(Tombe de Giseh. Ve dynastie.)
(D'après LEPSIUS, *Denkmaler*. II. Pl. LXXX.)

FIG. 239. — UN SURVEILLANT.
(D'après PERCY E. NEWBERRY, *Beni-Hassan*, t. II. Pl. VII.)

FIG. 240. — PROPRIÉTAIRE SURVEILLANT LE TRAVAIL DES CHAMPS.
(Béni-Hassan-el-Qadim.)
(D'après CHAMPOLLION, *Monuments de l'Égypte et de la Nubie*, t. IV. Pl. CCCC.)

exceptionnel. Mais l'art égyptien nous a déjà réservé bien des surprises. Que ne peut-on attendre de lui ?

Station assise.

Nous savons que, dans la station assise, les formes de la moitié inférieure du torse sont très différentes de ce qu'elles sont dans la station droite (vol. III, p. 79). L'ensellure des reins disparaît, le bassin se redresse et le ventre, porté en avant, augmente de volume et est traversé par les plis de flexion. L'art égyptien, simplificateur par excellence, a négligé ces différences et, pour faire une statue assise, a simplement placé sur un siège le torse qu'il avait l'habitude de tailler pour la station droite et s'est contenté d'y ajouter les deux membres inférieurs fléchis à angle droit dans l'articulation du genou. On observe alors que les deux pieds sont toujours, sur les statues, placés dans le même plan. Il n'en est pas de même sur les bas-reliefs où les figures assises sont dessinées de profil suivant les règles habituelles et où les deux pieds sont toujours visibles. A cet effet, à partir du seul genou apparent, se détache en avant le profil de la seconde jambe, avec son pied qui apparaît sur une plus ou moins grande étendue de sa surface.

Station à genoux.

Depuis la statue primitive n° 1 du musée du Caire jusqu'au Nekht-horheb d'Époque saïte du musée du Louvre, la station à genoux des statues égyptiennes a toujours eu les mêmes caractères : torse droit et reposant sur les talons.

Station accroupie.

« Ce qui est merveilleux, dit M. Gabriel Charmes (1), c'est la souplesse du corps des fellahines. Elles s'assoient rarement, elles s'accroupissent, les genoux en l'air, dans une position que nous trouverions singulièrement fatigante et qui les repose, au contraire, des plus grands efforts. Il en est de même des hommes. Leur posture habituelle est celle que l'on remarque sur les stèles égyptiennes : les genoux, rapprochés au-devant de la figure à hauteur du nez ou écartés des deux côtés de la tête à la hauteur des

(1) G. Charmes, *Cinq mois au Caire*, p. 96.

oreilles ». Ces habitudes, qu'ont de nos jours les Cafres du Cap, impriment au squelette des jambes certaines déformations que l'on retrouve chez ces sauvages et que présentent les squelettes de momies égyptiennes conservés au Muséum. Ces déformations, sur lesquelles j'ai déjà appelé l'attention plus haut, consiste dans un léger renversement en arrière des plateaux du tibia, coïncidant avec un peu d'incurvation en arrière du corps de l'os. Il n'est pas douteux que cette disposition anatomique rend facile, chez les peuples qui en sont dotés, cette station accroupie que peuvent bien réaliser, mais que ne sauraient garder longtemps, les individus dont les tibias ont la rectitude ordinaire.

L'habitude que les Égyptiens avaient, et ont encore conservée aujourd'hui, de cette singulière attitude de repos, rend compte de sa fréquente représentation dans les arts. On la retrouve, en effet, dans les bas-reliefs (fig. 241) et dans les rondes-bosses.

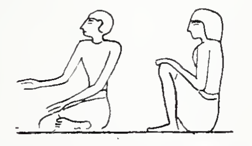
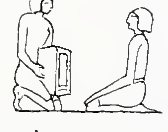



Fig. 241. — Diverses manières de s'asseoir sur le sol. (D'après Wilkinson, I. Pl. 419.)

Sur les statues, le personnage ainsi figuré est comme dans un sac, enveloppé d'une grande robe sans plis au travers de laquelle se modèlent les diverses parties du corps. Les bras fléchis, portés en avant, sont horizontaux et reposent les coudes sur les genoux. D'où il résulte que toute la figure prend l'aspect d'un bloc cubique d'où émerge la tête. (Voy. plus haut, p. 131).

Cette position des bras nécessite une petite surélévation du torse, obtenue par un petit coussin plus ou moins apparent placé entre le sol et les fesses.

L'Art saïte a donné cette pose singulière à un certain nombre de ses statues, dont le musée du Louvre possède un beau spécimen (fig. 150). C'est une forme qu'a ignorée l'Ancien Empire, tout au moins pour les statues, mais on en connaît un certain nombre appartenant au Premier Empire thébain.

Une autre forme de la station accroupie est celle que réalisent les tailleurs

en s'asseyant sur les jambes croisées ramenées sous eux. Cette attitude est celle du célèbre scribe accroupi du Louvre et d'un certain nombre d'autres.

Enfin, cette dernière forme de station est variée par la mise à plat d'une jambe sur le sol, pendant que l'autre, très fléchie, garde le genou en l'air. Mentouhotep, du Louvre, en est un exemple qui appartient au Premier Empire thébain (fig. 88).

Mais l'art égyptien a su s'éloigner dans certains cas, principalement lorsqu'il s'agissait de gens du commun, de ces attitudes conventionnelles, et cela dès l'Ancien Empire.

Souvent, dans le mystère du tombeau, la statue funéraire du double n'était point isolée. Pour faciliter et perpétuer sa nouvelle existence, la piété des survivants ne se contenta pas des scènes peintes sur les murs de la chapelle ; elle imagina de renfermer, avec la statue du défunt, celles de sa femme, de ses enfants, de ses familiers, de ses serviteurs, et chacun de ces personnages était figuré dans l'exercice de sa fonction. C'est ainsi que les tombeaux nous ont livré ces si curieuses statuettes dans l'attitude des occupations les plus diverses : boulangers brassant la pâte, femmes pétrissant le pain, celleriers poissant l'amphore, scribes prenant le compte des denrées, paysan allant au marché, pleureur s'arrachant les cheveux.

Mariette en avait réuni une curieuse collection, qui est au musée du Caire et dont nous avons donné la reproduction (fig. 32).

Quelques-unes de ces œuvres, généralement de petites dimensions, sont d'une grande vérité d'expression et se distinguent par la justesse du mouvement. Elles nous montrent ce que l'imagier de l'Ancien Empire pouvait faire lorsqu'il sortait du cadre rigide où l'enfermait la tradition. Mais elles témoignent aussi du souci constant qui porta les artistes égyptiens à ne pas s'éloigner de la symétrie conventionnelle. Toujours la tête regarde en avant; le torse, incliné ou entièrement penché en avant, est dans la rectitude qui rend semblables ses deux moitiés; les membres inférieurs, pliés ou entièrement fléchis, ne se meuvent que dans le plan antéro-postérieur. Seuls, les membres supérieurs, comme sur le pleureur, le paysan, ou les celleriers, sont dans une pose différente (fig. 32).

Une petite statuette, cependant, semble faire exception : c'est le paysan tenant un sac sur l'épaule gauche et ses sandales de la main droite. Le torse incline légèrement de côté comme pour faire équilibre au fardeau. Le mouvement, bien noté par Maspéro, est peu marqué mais très naturel.

Sommes-nous là en présence d'une violation flagrante de la fameuse loi de frontalité ? La chose est bien possible, et c'est l'occasion de rappeler quelques autres œuvres manifestement conçues dans le même esprit d'indépendance. J'ai signalé plus haut (p. 131) la rotation de la tête sur la statue du guerrier Horus, du musée du Louvre, rotation clairement révélée, malgré la disparition de cette dernière, par ce qui reste des attaches du cou.



Fig. 242. — Horus tournant la tête.
(Art saïte. Musée du Louvre.)

Il est aisé, au musée du Louvre seulement, de relever sur de petites statuettes en bois et en bronze, plusieurs exemples de rotation de la tête et de la partie supérieure du torse. Dans la salle de la reine Karomama, dans la vitrine au fond, à gauche, qui contient des statuettes de bronze, on en voit trois qui exécutent des mouvements de rotation : un Horus, sans bras, assis sur siège de marbre, tourne à droite la tête seule, qui se présente de trois quarts (fig. 242) ; un petit dieu, à tête d'épervier, tourne la tête du même côté en y ajoutant un mouvement des épaules dans le même sens; un deuxième dieu mitré exécute le même mouvement (fig. 243).

Fig. 243. Une statuette mitrée tournant la tête et les épaules, un petit dieu à tête d'épervier exécutant le même mouvement.
(Art saïte. Musée du Louvre.)

Dans la salle du scribe accroupi, dans la première vitrine de droite, ma statuette de bois tourne la tête et le haut du corps à gauche (fig. 244).

Enfin, dans une des dernières vitrines de la dernière salle, une petite statuette en bois, entièrement nue, les deux mains attachées ensemble au-devant du corps, tourne la tête complètement à gauche, de façon à présenter la face de profil (fig. 245). La corde verticale, dessinée dans le mou-

vement par le sterno-mastoïdien, est fort exactement indiquée et reproduit la forme que nous supposons avoir existé sur le guerrier Horus, qui ne montre que les attaches inférieures du muscle.

Les mouvements des membres supérieurs sont des plus variés dans la



Fig. 244. — Statuette en bois tournant a gauche la tête et le haut du corps. (*XVIIIe dynastie. Musée du Louvre.*)



Fig. 245. — Figurine en bois tournant complètement la tête de côté. (*XVIIIe dynastie. Musée du Louvre.*)

sculpture égyptienne. Il suffit d'un coup d'œil sur la vitrine du Louvre, représentée figure 246, pour s'en convaincre.

Et nous sommes loin de l'ankylose généralisée qu'il est de mode d'attribuer aux œuvres égyptiennes.

Le Ramsès II présentant une offrande, du musée du Caire, dans son attitude rampante, a une souplesse d'allure qui n'a pas été dépassée (fig. 108).

Et je ne parle pas des dessins et des bas-reliefs, dont nous verrons au chapitre suivant la variété et l'étendue des mouvements.

Quant aux mouvements de rotation et d'inflexion de la colonne verté-

brale, ils ont été depuis longtemps notés sur la statuette de porteur bien connue, que possède la Bibliothèque nationale. (Voy. plus haut, p. 123.)

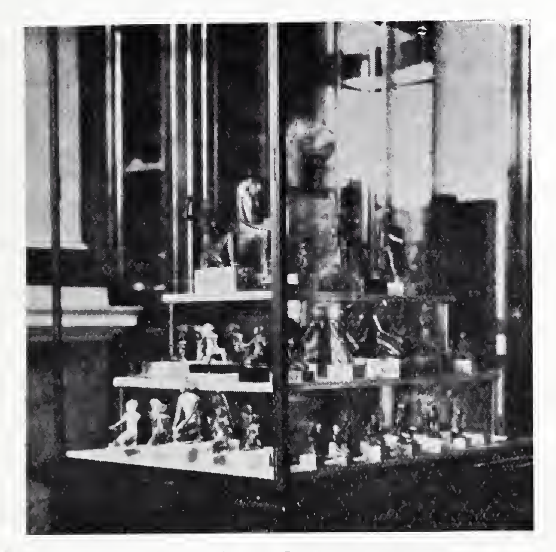


Fig. 246. — Vitrine du Musée du Louvre renfermant une collection de petites statuettes en bronze d'époque saïte

Enfin le groupe des lutteurs du Premier Empire thébain montre des corps enlacés qui échappent complètement à la convention (fig. 78).

MOUVEMENTS

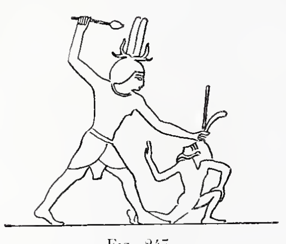
Si, dans les figures en ronde-bosse, l'art égyptien s'est montré d'une sobriété extrême pour la représentation du mouvement, il n'en a pas été de même dans la peinture et le bas-relief.

Il y a d'abord un certain nombre de gestes qui, assez heureusement fixés dès le début, ont traversé, ainsi stéréotypés pour ainsi dire, toute la civilisation égyptienne; le geste du pharaon vainqueur est de ceux-là.

Les murailles rocheuses de l'Ouady-Magharah gardent le souvenir des pharaons les plus lointains, qui y font sculpter en bas-relief leurs bulletins de victoire. Ces bas-reliefs représentent le pharaon massacrant ses

ennemis, dans un geste d'une belle ampleur que l'on trouve reproduit dans les œuvres primitives, comme la palette du roi Narmer (fig. 16),

GESTE DU PHARAON VAINQUEUR.



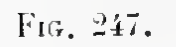


Fig. 247.



Fig. 248.



Fig. 249.

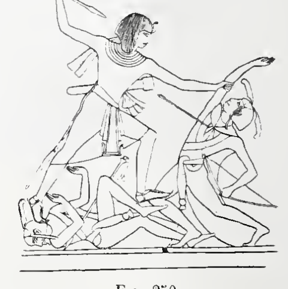


Fig. 250.

Fig. 247. — Snéfroui assommant un ennemi.

(Rocher de Wadi-Maghara, presqu'île du Sinaï. IVe dynastie.)

(D'après Lepsius, *Denkmäler*. vol. III. Pl. II.)

Fig. 248. — Chéops massacrant un ennemi.

(Rocher du Sinaï. IVe dynastie.)

(D'après Lepsius, *Denkmaler*.)

Fig. 249. — Pharaon massacrant un ennemi.

(Temple d'Ipsamboul,)

(D'après Champollion, I. Pl. VIII.)

Fig. 250. — Combat de Séti Ier contre les chefs des Téhennou.

(Thèbes Karnak. XIXe dynastie.)

(D'après Prisse d'Avennes.)

un cylindre (fig. 18), etc., qui se voit sans changement notable à toutes les époques, sur les bijoux de la XIIe dynastie comme sur les grands bas-reliefs des pylônes thébains (fig. 247 à 250).

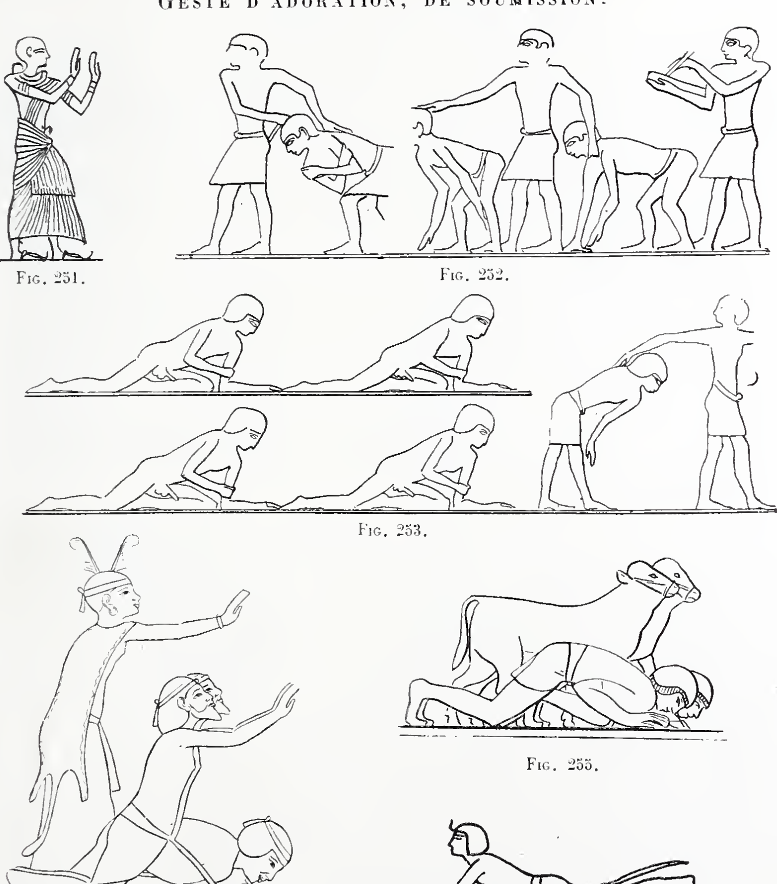


Fig. 251. Fig. 252. Fig. 253. Fig. 255.

Fig. 254. Fig. 256.

Fig. 251. — Attitude d'adoration.
(Thèbes.)
(D'après Wilkinson, *The Manners and Customs*, vol. III, p. 425.)

Fig. 252. — Serviteurs amenant des esclaves.
(Tombeau de Giseh. Ve dynastie.)
(D'après Lepsius, *Denkmaler*. II. Pl. LXXIV.)

Fig. 253. — Serviteurs rampant devant le maître.
(Tombe de Sakkarah. Ve dynastie.)
(D'après Lepsius, *Denkmäler*, II. Pl. LXIII.)

Fig. 254. — Suppliants.
(Nécropole de Thèbes. Tombeau de Khamhaït. XVIIIe dynastie.)
(D'après Prisse d'Avennes.)

Fig. 255. — Serviteurs présentant des bovides au maître.
(Tombeau de Khamhati. XVIIIe dynastie.)
(D'après Prisse d'Avennes, *Histoire de l'art égyptien.*)

Fig. 256. — Ptolémée prosterné devant Isis.
(D'après Wilkinson. *The Manners and Customs*, vol. II, p. 453.)

Les gestes d'adoration et de soumission sont souvent représentés. Ils appartiennent au pharaon en présence des dieux ou aux serviteurs et aux esclaves devant le pharaon. Dans les deux cas, ils sont les mêmes. Ils ont plusieurs degrés, depuis l'inclinaison du torse avec les deux mains portées la paume en avant, jusqu'à la prosternation complète et le rampement à terre (fig. 251 à 256).

Nous avons signalé plus haut une statuette en calcaire de l'Ancien Empire, représentant un pleureur qui porte la main à la tête (fig. 32).

Dans les bas-reliefs, le geste des pleureuses est plus varié. Elles sont debout, penchées ou accroupies. Une main ou les deux sont levées devant la figure ou placées sur le dessus de la tête, dans les cheveux. Parfois, une main est pendante ou bien posée sur le sol et crispée pour ramasser la poussière en signe de deuil, l'autre levée devant la figure et enfoncée dans les cheveux (fig. 257 à 261).

Mais, à côté de ces gestes qui se reproduisent toujours à peu près les mêmes, il y a une foule d'autres mouvements, pleins de variété et d'imprévu. L'artiste égyptien, malgré les entraves, ne recule devant aucune difficulté, et l'on pourrait dire qu'il n'est pas de mouvements qu'il n'ait su représenter. Sur les murs du mastaba de l'Ancien Empire, dans les hypogées de la XIIe dynastie comme dans les grands temples thébains, la variété des scènes représentées est incroyable. Il suffira, pour s'en rendre compte, d'en décrire quelques-unes,

Au tombeau de Ti, seigneur considérable sous la VIe dynastie, par exemple, « c'est d'abord l'embarquement des statues, supports du double, qui doivent reposer dans le tombeau du maître; puis les opérations relatives à l'offrande; l'abatage et le dépeçage des bœufs. La bête est ici amenée, là entravée et maintenue par les aides du boucher, tandis que celui-ci s'apprête à l'égorger. Ti, accompagné de sa femme et de ses enfants, surveille le double de ses gens comme il l'aurait fait sur terre. Les fermiers cultivent ses champs pour les « biens du tombeau »; l'un garde les oiseaux de la basse-cour; un peu plus loin, la ferme a ses plafonds soutenus par de fines colonnettes; sur une mare nagent des canards, plus loin de nombreux troupeaux paissent et, dans un dialogue rapide, transcrit en marge du tableau, bouviers et valets s'interpellent, s'excitant au travail... Sur les murs des couloirs, les scènes relatives à la vie du double sont nombreuses. Beaucoup ont trait à ces statuettes destinées à remplacer la momie en cas

de disparition de celle-ci... Des musiciens et des danseuses se mêlent au cortège qui porte processionnellement ces figurines, puis ce sont encore

LAMENTATIONS. GESTE DES PLEUREUSES.

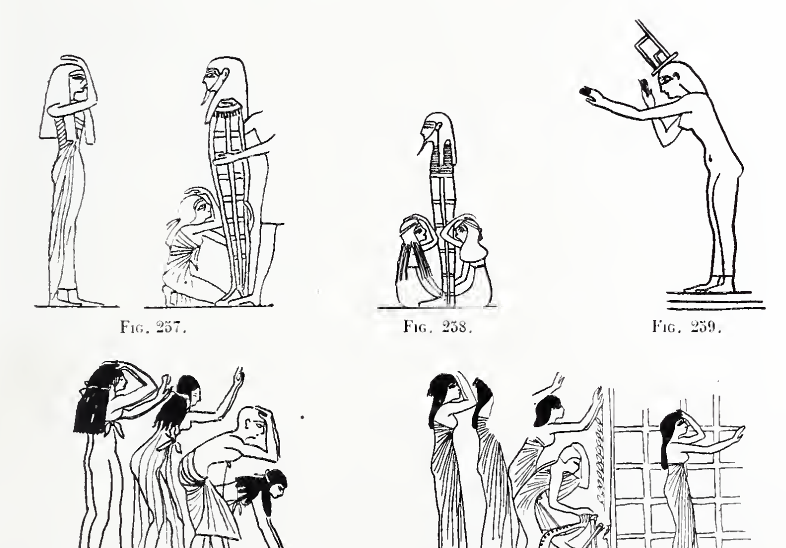


FIG. 257. FIG. 258. FIG. 259.

FIG. 260. FIG. 261.

FIG. 257. — LAMENTATIONS.
(D'après WILKINSON, *The Manners and Customs*, III. Pl. LXVIII.)

FIG. 258. — LAMENTATIONS.
(D'après WILKINSON, *The Manners and Customs*, vol. III. Pl. LXIX.)

FIG. 259. — LAMENTATIONS.
(Ile de Philæ.)
(D'après CHAMPOLLION, *Monuments de l'Égypte et de la Nubie*, t. I. Pl. XC.)

FIG. 260. — SCÈNE FUNÉRAIRE.
(D'après WILKINSON, *The Manners and Customs*.

FIG. 261. — LAMENTATIONS.
(Tombeau des graveurs. Nouvel Empire.)
(D'après V. SCHEIL, *Mémoires de la mission archéologique française au Caire*, vol. V. Pl. VII.)

des peintures relatives à l'abatage des bœufs et la présentation des provisions du double. Dans le petit caveau, les serviteurs du mort lui apportent des vivres, des vases et des bouquets de fleurs de lotus, symbole de recom-

mencement. Au mur opposé est retracé le voyage vers Abydos; la barque funéraire vogue à pleines voiles sur le fleuve mystique, suivie de chalands chargés des provisions, des meubles et des instruments dont le double a besoin.

« C'est au même ordre d'idées qu'il faut rattacher les tableaux de la dernière salle. A droite de l'entrée sont des scènes de la vie agricole. Des troupeaux traversent des canaux à gué ou paissent dans des pâturages; des chèvres passent, conduites par leurs bergers. Plus loin, Ti, monté dans une barque, chasse au marais, à travers des fourrés de roseaux et de papyrus : un *appelant* au poing, il abat des canards et des hérons au moyen de bâtons recourbés, semblables au *boumerang* des Australiens. Sur la rive sont accroupis des hippopotames et des crocodiles. Un hippopotame vient d'être harponné du bord de la barque; un autre est attaqué par un crocodile. Puis une procession de femmes défile; chacune conduit en laisse un animal ou porte un plateau chargé de fruits; ce sont les domaines, « les biens du tombeau » apportant ses provisions funèbres à leur maitre. En face, c'est la moisson, la mise en gerbes, le battage et le vannage en grange. Plus de cent personnages sont en mouvement dans ces tableaux. Puis ce sont encore des sculpteurs, des menuisiers, des peintres, des verriers, des tanneurs, des chaudronniers et des tisserands qui travaillent pour le double (1)... »

A Béni-Hassan, dans la tombe d'Améni, guerrier célèbre, on voit le double d'Améni présider encore aux divers épisodes d'une expédition mémorable qui lui avait valu la faveur du roi. « Dans plus de cent tableaux, il assiste à des exercices d'assouplissement accomplis par des recrues; pugilat, lutte, escrime, tout ce qui compose la gymnastique militaire d'alors est tour à tour passé en revue de détail. Puis ce sont les exercices en armes, les manœuvres de compagnie, les manœuvres de siège, l'attaque des places fortes au moyen de béliers et de tortues servant à couvrir les assiégeants, les punitions militaires, l'application de la bastonnade et la fabrication des armes. Plus loin, ce sont des scènes relatives à la culture des champs du domaine de la tombe; puis les distractions du double : parties de chasse ou de pêche et scènes de danse. Là, de véritables battues organisées contre les bêtes du désert; là, des pêcheurs tirant leurs filets au

(1) Al. Gayet, *Itinéraire illustré de la Haute-Égypte*, p. 80 et suiv.

rivage; ici, des danseuses rythmant leurs pas, pendant que des musiciennes accordent leurs flûtes et leurs harpes. Enfin, la navigation funèbre et le détail des rites consacrés pour la prise en possession du tombeau (1). »

Sur les murs du temple d'Abydos, construit par Séti Ier, se déroulent, en des bas-reliefs « d'un style splendide et d'une finesse incomparable, à côté de laquelle les meilleures sculptures thébaines paraissent inférieures, au dire de M. A. Gayet, la longue série des scènes mystiques. »

« A la première, Séti est en présence d'Osiris, suivi d'Horus, et verse l'eau consacrée dans trois vases de forme spéciale posés sur trois fleurs de lotus. Puis, il est de nouveau en présence d'Osiris assis, Isis, Nephtys, Ament, Tar, Renpt et la *paout* des dieux l'assistent; il présente le *Ma* à Osiris et Isis, enfermés dans un naos; reçoit d'Horus un sceptre fait de deux tiges de lotus autour desquelles des serpents s'enroulent, couronnés de diadèmes. Il est à genoux devant Osiris, brûle l'encens derrière lui pendant qu'Isis lui impose les mains et tient sur sa tête le sceptre des renaissances; il reçoit le *hiq* et le *nekht* des mains d'Amon, pendant qu'Osiris, derrière lui, le tient sous l'influence magique du sceptre *tar*, du *dad*, du *ankh* et du *ouast*, etc., etc. (2). »

Et ainsi se déroulent en d'interminables frises les cérémonies religieuses les plus compliquées, qui sont loin d'avoir pour nous l'intérêt des grandes scènes de bataille de Louxor et de Karnak.

« A Louxor, au Ramesseum, chaque face de pylône est un champ de bataille sur lequel on peut étudier, presque jour par jour, la lutte de Ramsès II contre les Khéta; ailleurs, la guerre n'est pas représentée, mais le sacrifice humain qui marquait la fin de chaque campagne (3). »

A Karnak, « l'extérieur de l'hypostyle est consacré aux campagnes de Séti Ier en Syrie; c'est d'abord un tableau représentant le pharaon lancé à la poursuite des *Shâsou* (Arabes du désert)... Les fuyards se réfugient dans la citadelle de Kanaan... L'ennemi s'est rendu à merci. Des ambassadeurs viennent au-devant de Séti, qui descend de son char, tenant les guides d'une main et étendant l'autre avec un geste de protection... En retour, au nord, c'est l'assaut donné à la citadelle de Ninouaï, au pays des *Kari*

(1) Al. Gayet, *loc. cit.*, p. 94.
(2) *Ibid.*, p. 116.
(3) *Ibid.*, p. 151.

(Syriens), la cavalerie des chars y joue un grand rôle; au-dessous est le commencement de la campagne contre les Shâsou, qui se termine par le siège de Kanana; les péripéties en sont nombreuses et pittoresques; une citadelle est sur une colline où croissent des dattiers; l'assaut est donné : un soldat monte à l'escalade, un autre est précipité du haut des murs... Enfin, c'est le retour à Thèbes et le sacrifice des prisonniers devant Amon, qui tend le couteau au roi, pendant que celui-ci, tenant les prisonniers par les cheveux, lève sur eux sa masse d'armes (1)... »

Et de semblables scènes se multiplient à l'infini sur les murs des grands temples, qui sont les annales de pierre des hauts faits du pharaon.

Ces quelques citations suffisent pour donner une idée du vaste champ ouvert à l'imagination et à l'activité des artistes qui, malgré les faibles moyens d'expression dont ils pouvaient disposer, n'ont pas été au-dessous de leur tâche. Ils ont su, sans sortir de la formule, réaliser les mouvements si variés nécessités par les scènes que nous venons de rappeler. Il est vrai que l'artiste égyptien donne le plus souvent le signe du mouvement plutôt que sa figuration naturelle et exacte. Mais cela suffit pour qu'il soit compris, et le résultat est atteint.

Ainsi le raccourci est ignoré du dessinateur et la perspective est bien sommaire ou totalement absente. Les personnages se meuvent comme dans une atmosphère qui touche à l'abstrait. Pour eux, la pesanteur n'existe pas. Les fardeaux ne pèsent pas et les personnages ignorent le centre de gravité. Quelques exemples suffiront (fig. de 262 à 267).

Il y a cependant de nombreuses et fort curieuses exceptions sur lesquelles nous insisterons plus loin (p. 221, 222 et 223).

Lorsqu'il s'agit de fléchir le torse en avant, tout le haut du corps s'incline en ce sens, tout en maintenant la rectitude de la station droite. Le centre du mouvement est au bassin. La région lombaire ne se courbe pas et, presque toujours, l'ensellure et la taille restent distinctes, de telle sorte que la flexion en avant n'introduit point dans l'art une forme nouvelle, mais se compose des deux moitiés de la formule ordinaire rassemblées différemment. L'on peut dire, d'une manière générale, que la figure égyptienne n'a pas l'échine souple.

Le renversement en arrière s'accomplit avec plus de naturel, ainsi qu'on

(1) Al. Gayet, *loc. cit.*, p. 179.



FIG. 262. — PORTEURS.
(Mastaba de Giseh. IVe dynastie.)
(D'après LEPSIUS, *Denkmäler*.)

FIG. 263. — PORTEURS.
(Tombe de Giseh.)
(D'après LEPSIUS, *Denkmäler*. II. Pl. L.)

FIG. 264. — GESTE D'IMPLORATION.
(D'après ROSELLINI, *Monumenti*, t. III. Pl. XLI.)

FIG. 265 et FIG. 266. — PORTEURS.
(Tombe de Sakkara. IVe dynastie.)
(D'après LEPSIUS, *Denkmäler*. II. Pl. CIII.)

FIG. 267. — PORTEURS.
(Tombe de l'Ancien Empire.)
(D'après DÜMICHEN, *Resultate*. Pl. X I.)

le voit sur plusieurs dessins d'acrobates et, en particulier, sur celui de Turin (fig. 267 *bis*).

Quant au mouvement de rotation du tronc sur lui-même, il ne saurait en être question dans l'art égyptien. Toutefois, il y a lieu de remarquer que la formule elle-même, en usage dans le dessin égyptien, reproduit, et même de façon exagérée, la rotation du torse, puisque les épaules, vues de face, s'accompagnent d'un bassin de trois quarts et de jambes de profil. Or, l'artiste égyptien a fort habilement profité de la circonstance pour repré-



FIG. 267 *bis*. — BALADINE.
(Ostracon au musée de Turin.)

senter certaines actions fort naturellement (fig. 268 à 273). Il y a même ajouté la rotation de la tête dans un sens ou dans l'autre.

L'œuvre animée des artistes égyptiens est si vraie, si variée, elle témoigne de tant d'ingéniosité, qu'il est intéressant de l'étudier d'un peu près et de rechercher par quels artifices ils sont arrivés à résoudre le problème du mouvement.

Examinons d'abord les mouvements des bras. Partant du thème connu, épaules de face, tête et jambes de profil, nous remarquons que, dans tous les mouvements où les deux bras s'écartent en sens inverse, les deux mains s'éloignant l'une de l'autre, comme dans l'action de pousser sur la gaffe, de lancer le harpon, de tirer de l'arc, de frapper du bâton, etc., etc., le dessin des bras devient facile et est d'une correction presque parfaite. J'ajouterai même que, dans ce cas, la tête, de profil, peut sans invraisemblance être tournée en avant ou en arrière (fig. 268 à 273).

Mais lorsque les deux bras font le même mouvement en avant et que les deux mains se rejoignent, comme dans l'action du boulanger qui brasse la pâte, par exemple, le dessinateur s'est vu dans l'obligation de modifier un



FIG. 268. — ARCHER.
(Béni-Hassan.)
(D'après LEPSIUS, *Denkmaler.* II. Pl. XXXII.)

FIG. 269. — CHASSE AU MARAIS.
(XVIIIe dynastie.)
(D'après PRISSE D'AVENNES. *Histoire de l'art égyptien.*)

FIG. 270. — CHASSE A L'HIPPOPOTAME.
(Tombe de Giseh. Ve dynastie.)
(D'après LEPSIUS. *Denkmaler.* II. Pl. LXXVII.)

FIG. 271. — UN ARCHER.
(Tombe de Névrôthph.)
(D'après CHAMPOLLION, t. IV. Pl. CCCLXIV.)

FIG. 272. — MUSICIEN.
(D'après WILKINSON, *The manners and Customs,* vol. I, *p.* 493.)

FIG. 273. — PERSONNAGES SE FRAPPANT DEVANT UNE MOMIE.
(Thèbes.)
(D'après WILKINSON.)

peu la formule, sous peine de devenir impuissant. Il s'arrête alors à trois partis. D'abord, il décroche en avant les deux épaules, comme dans les boulangers de Boulaq (fig. 274) ou les bergers et les vanneuses de Sakkarah, etc. (fig. 275 à 283). Les deux bras partent alors d'un même point, placé en avant, et il faut convenir que l'effet est assez disgracieux. En second lieu, et c'est le cas le plus fréquent, une seule épaule est décrochée en avant, l'autre part près de la ligne du dos. Les exemples en sont extrêmement nombreux (fig. 284 à 292). Enfin, fait plus rare, les deux épaules sont presque correctes sur un torse de profil. Mais il semble que, de cette correction, l'artiste égyptien se soit peu soucié et qu'il y soit arrivé comme par hasard. On remarquera, en effet, qu'il suffit, pour atteindre ce résultat, que le décrochement de l'épaule en avant soit un peu moindre et que l'autre épaule soit moins près de la ligne du dos.

Quoi qu'il en soit, il semble que l'artiste égyptien, entraîné par le souci de la vérité et servi par une habileté non douteuse, ait, dans certains cas, fait pour ainsi dire éclater la formule qui l'emprisonnait et il a composé alors des figures dont le naturel ne laisse rien à désirer, où la pesanteur joue son rôle obligé et dont en résumé la convention traditionnelle est pour ainsi dire absente. C'est ainsi qu'il a réalisé alors de petits chefs-d'œuvre de verve et de naturel, dont les exemples sont peut-être plus nombreux qu'on ne le croit généralement. J'en ai réuni quelques-uns où le dessin, d'une grande souplesse, reproduit de très corrects profils, des vues de face et des vues de trois quarts en avant ou en arrière (fig. 311 à 395). Peut-être, à la vue de ces dessins, — c'est pourquoi nous n'avons pas craint de les multiplier et nous aurions pu en réunir beaucoup d'autres — sera-t-on surpris, comme nous l'avons été nous-même, et aura-t-on de l'art égyptien une idée tout autre que celle qui a généralement cours.

Mais l'artiste égyptien, dans la représentation du mouvement, est allé encore plus loin. On sera peut-être surpris de constater que, devançant pour ainsi dire le cinéma, il ait parfois reproduit, sur des figures rapprochées, les différentes phases d'un même mouvement.

C'est d'abord toute une série de mouvements se répétant suivant un certain rythme et qui sont représentés sur deux figures semblables à deux moments seulement de l'action, très habilement choisis, puisqu'ils constituent les points morts, le commencement et la fin. En voici quelques exemples. Sur deux scribes qui se suivent, l'un prend un des deux



FIG. 274. — BOULANGERS.
(D'après PERROT et CHIPIEZ, *Histoire de l'art dans l'antiquité*, t. I, *l'Égypte*, fig. 24.)

FIG. 275. — PÊCHEURS.
(D'après ROSELLINI, t. II. Pl. XXIV.)

FIG. 276. — CONDUCTEUR D'UN ANIMAL FANTASTIQUE.
(Palette du roi Narmer. Égypte primitive.)
(D'après un moulage du Louvre.)

FIG. 277. — OUVRIER AGRICOLE.
(Hypogées de Béni-Hassan. XII[e] dynastie.)
(D'après PRISSE D'AVENNES, *Histoire de l'art égyptien.)*

FIG. 278. — PERSONNAGE VERSANT UNE LIQUEUR DANS UN VASE.
(D'après PERCY, E. NEWBERRY, *Béni-Hassan*, t. IV. Pl. XIV.)

FIG. 279. — BOUVIER.
(Hypogées de Béni-Hassan. XII[e] dynastie.)
(D'après PRISSE D'AVENNES, *Histoire de l'art égyptien.)*

FIG. 280.
(Tombeau d'Aba. XVI[e] dynastie.)
(D'après V. SCHEIL, *Mémoire de la mission archéologique française au Caire*. V.)

FIG. 281. — VOYAGEURS GRECS.
(Tombeau de Névròthph. Béni-Hassan.)
(D'après CHAMPOLLION, *Monuments*. t. IV. Pl. CCCXCIII.)

FIG. 282. — UN MUSICIEN.
(Plaine des pyramides.)
(D'après CHAMPOLLION, *Monuments égyptiens et nubiens*, vol. IV. Pl. CCCCXVIII.)

FIG. 283. — UN PHARAON ASSIS, ALEXANDER II.
(Thèbes-Karnak.)
(D'après LEPSIUS, *Denkmäler*. IV. Pl. IV.)


FIG. 284. FIG. 285. FIG. 286. FIG. 287. FIG. 288. FIG. 289. FIG. 290. FIG. 291. FIG. 292.

FIG 284.
(Tombe de Sakkara. Ve dynastie. Musée de Berlin.)
(D'après LEPSIUS, *Denkmäler*. II. Pl. LXX.)

FIG. 285. — PRÉPARATION DES FRUITS.
(Plaines des pyramides.)
(D'après CHAMPOLLION, vol. IV. Pl. CCCCXVIII.)

FIG. 286.
(Tombe de Sakkara. Ve dynastie.)
(D'après LEPSIUS, *Denkmäler*. II. Pl. XVI.)

FIG. 287.
(Nécropole de Memphis. Ve dynastie.)
(D'après CHAMPOLLION, *les Monuments de l'Egypte et de la Nubie.)*

FIG. 288.
(Sakkara. IVe dynastie.)
(D'après LEPSIUS, *Denkmäler*. II. Pl. CII.)

FIG. 289. — HARPISTE.
(Tombe de Giseh. Ve dynastie.)
(D'après LEPSIUS, *Denkmaler*. II. Pl. LIII.)

FIG. 290. — JOUEUSE DE HARPE.
(Béni-Hassan. XIIe dynastie.)
(D'après PERCY-E. NEWBERRY, *Béni-Hassan*, t. IV. Pl. XVI.)

FIG. 291. — ARCHER.
(D'après CHAMPOLLION, *Monuments de l'Égypte et de la Nubie*, IV. Pl. CCCLXXIX.)

FIG. 292. — ARCHER BANDANT SON ARC.
(Tombe de Nevrôthph.)
(D'après CHAMPOLLION, *Monuments de l'Egypte et de la Nubie*, IV. Pl. CCCXXXVIII.)

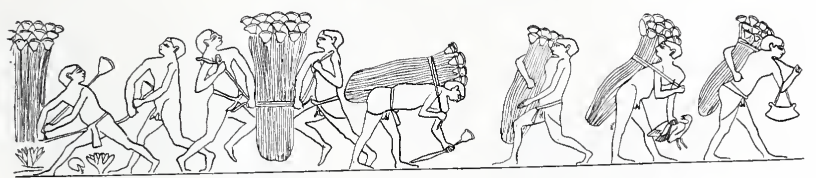


FIG. 293.

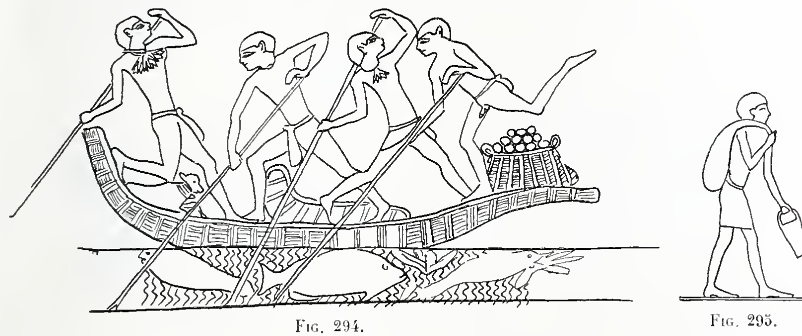


FIG. 294.



FIG. 295.

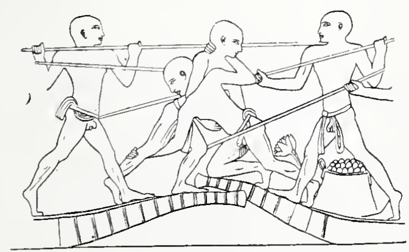


FIG. 296.



FIG. 297.

FIG. 293. — RÉCOLTE DE LOTUS.
(Tombeau de Ptah-Hotep. Ve dynastie.)
(D'après DÜMICHEN, *Resultate der Archaologisch. Photographischen Expedition.* Pl. VIII.)

FIG. 294. — BATELIERS EN ACTION.
(Tombeau de Ptah-Hotep. Ve dynastie.)
(D'après DÜMICHEN, *Resultate der Archaologisch. Photographischen Expedition.* Pl. VIII.)

FIG. 295. — PORTEUR.
(Tombe de Saniet el Meitin. VIe dynastie.)
(D'après LEPSIUS, *Denkmaler.* II. Pl. CV.)

FIG. 296. — JOUTES DE MARINIERS (détail).
(Koum-el-Ahmar. VIe dynastie.)
(D'après PRISSE D'AVENNES.)

FIG. 297. — PORTEURS.
(Tombe de Sauiet et Meitin. VIe dynastie.)
(D'après LEPSIUS, *Denkmaler.* II. Pl. CXI.)

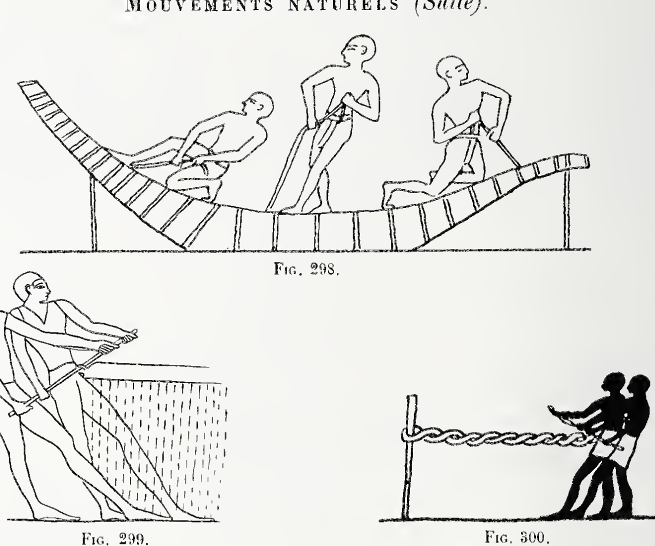


FIG. 298.

FIG. 299.

FIG. 300.

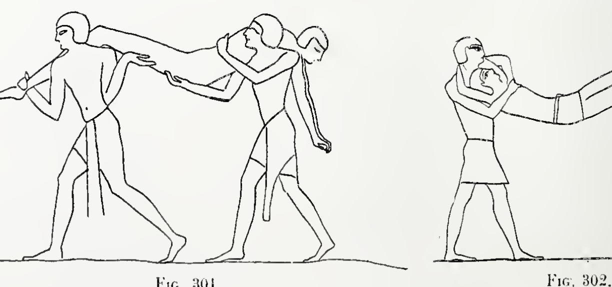


FIG. 301.

FIG. 302.

FIG. 298. — OUVRIERS CERCLANT UNE BARQUE DE PAPYRUS AVEC DES LIENS DE MÊME MATIÈRE.

(D'après WILKINSON, *Manners and Customs*, vol. II, p. 208.)

FIG. 299. — LIQUEUR TIRÉE D'UN FRUIT PRESSÉ DANS UN SAC AU MOYEN D'UN LEVIER.

(Béni-Hassan el Qadin.)

(D'après CHAMPOLLION, *Monuments de l'Égypte et de la Nubie*, t. IV. Pl. CCCLXXXVI.)

FIG. 300. — CORDIERS.

(D'après PERCY-E. NEWBERRY, *Béni-Hassan*, t, I. Pl. XI.)

FIG. 301. — VAINCUS EMPORTANT UN BLESSÉ.

(Derri.)

(D'après CHAMPOLLION, *Monuments de l'Égypte et de la Nubie*, I. Pl. XL.)

FIG. 302. — EXERCICE.

(Béni-Hassan-el Qadim.)

(D'après CHAMPOLLION, *Monuments de l'Égypte et de la Nubie*, t. IV. Pl. CCCLXXXI.)

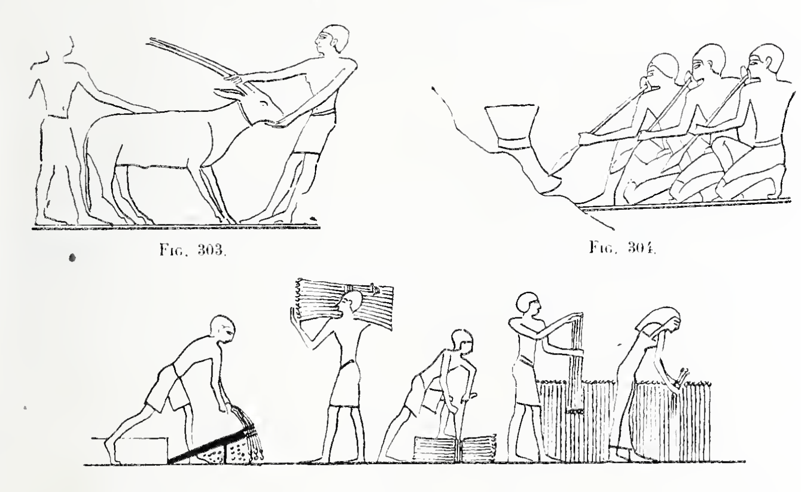


FIG. 303. FIG. 304.

FIG. 305.



FIG. 306. FIG. 307.

FIG. 303. — EFFORT POUR ENTRAÎNER UN ANIMAL.
(Tombe de Giseh. IVe dynastie.)
(D'après LEPSIUS, *Denkmaler.*)

FIG. 304. — SOUFFLEURS DE VERRE.
(Mastaba de Giseh. IVe dynastie.)
(D'après LEPSIUS, *Denkmaler.* II. Pl. XII.)

FIG. 305. — DIFFÉRENTS TEMPS DE LA RÉCOLTE D'UNE CÉRÉALE NOMMÉE LA « DOOZA ».
(D'après WILKINSON, *Manners and Customs*, II, p. 428.)

FIG. 306. — JOUEURS D'ÉCHECS.
(Béni-Hassan. XIIe dynastie.)
(D'après CHAMPOLLION, *Monuments de l'Égypte et de la Nubie*, t. IV. Pl. CCCLXIX.)

FIG. 307. — TRAITE D'UNE VACHE DIFFICILE.
(Tombe de Sakkarah.)
(D'après CHAMPOLLION, *Monuments de l'Égypte et de la Nubie*, t. IV. Pl. CCCCVIII.)

MOUVEMENTS NATURELS *(suite)*.

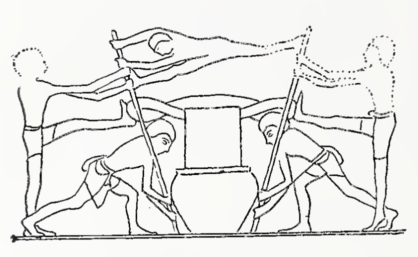


FIG. 308.

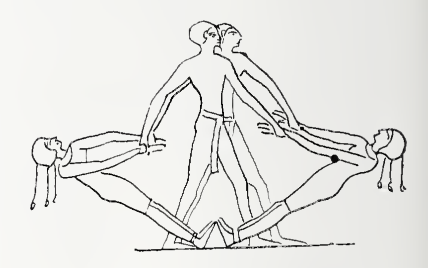


FIG. 309.



FIG. 310.

FIG. 308. — EXTRACTION DE JUS DE FRUITS PAR TORSION.

(Tombe de Sakkarah. IVe dynastie.)
(D'après LEPSIUS, *Denkmäler*. II. Pl. XCVIII.)

FIG. 309. — DEUX HOMMES FAISANT TOURNER DEUX FEMMES.

(Béni-Hassan.)

(D'après WILKINSON, *Manners and Customs*, vol. II, p. 68.)

FIG. 310. — SERVITEURS.

On peut remarquer que sur douze personnages il y a dix positions différentes des bras.

(Tombe de Ptah-Hotep. Sakkarah. Ve dynastie.)
(D'après R.-F.-E. PAGET et A. PIRIE.)

PROFILS CORRECTS.

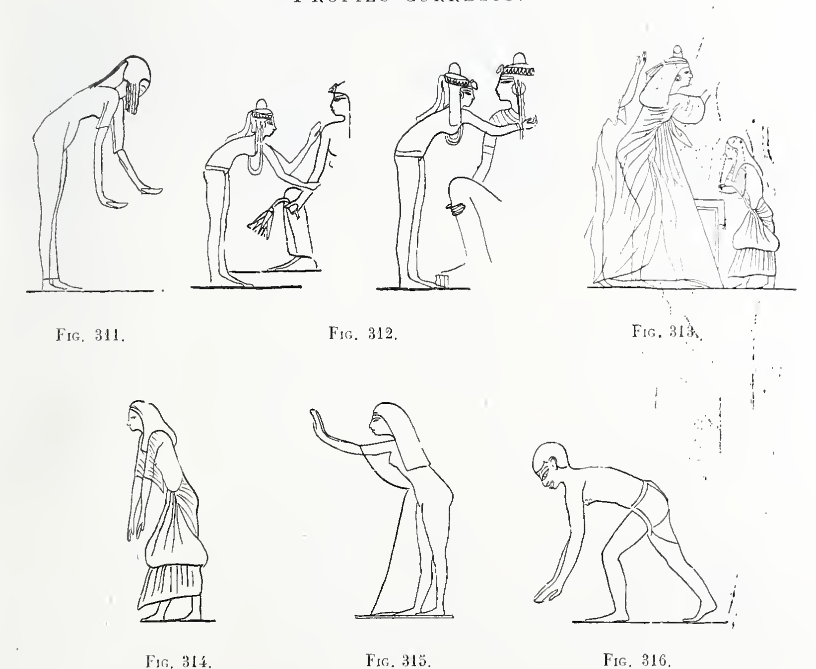


FIG. 311. FIG. 312. FIG. 313.

FIG. 314. FIG. 315. FIG. 316.

FIG. 311. — SERVANTES DANS UN FESTIN.

(Tombeau de Rekhmara.)

(D'après VIREY, *Mémoires de la mission archéologique française au Caire*, vol. V.)

FIG. 312. — SERVANTES.

(Tombeau de Rat'eserkasenb. XVIIIe dynastie.)

(D'après V. SCHEIL, *Mémoire de la mission archéologique française au Caire*, vol. V, p. 571.)

FIG. 313. — GRANDE DAME ÉGYPTIENNE.

(Thèbes, Kourna.)

(D'après CHAMPOLLION, *Monuments de l'Égypte et de la Nubie*, vol. II, Pl. CLXXIV.)

FIG. 314. — SERVANTE.

(Thèbes, Kourna.)

(D'après CHAMPOLLION, *Monuments de l'Égypte et de la Nubie*, vol. II, Pl. CLXXIV.)

FIG. 315.

(Tell-el-Amarna.)

(D'après LEPSIUS, *Denkmäler*, III. Pl. LXXXXIV.)

FIG. 316. — PERSONNAGE SE BAISSANT.

(Thèbes.)

(D'après LEPSIUS, *Denkmaler*, III. Pl. XL.)


FIG. 317. FIG. 318. FIG. 319. FIG. 320. FIG. 321. FIG. 322. FIG. 323. FIG. 324. FIG. 325.

FIG. 317. — LABOUREUR.
(Tombeau de Khamhati. XVIIIe dynastie.)
(D'après PRISSE D'AVENNES, *Histoire de l'art égyptien.)*

FIG. 318. — TRAVAUX AGRICOLES.
(Tombeau de Khamhati, XVIIIe dynastie.)
(D'après PRISSE D'AVENNES, *Histoire de l'art égyptien.)*

FIG. 319. — OUVRIER AGRICOLE.
(Tombeau de Khamhati. XVIIIe dynastie.)
(D'après PRISSE D'AVENNES.)

FIG. 320. — SERVITEUR ENTASSANT DES DENRÉES DANS UNE JATTE.
(Tombeau de Khamhati. XVIIIe dynastie.)
(D'après PRISSE D'AVENNES. *Histoire de l'art égyptien.)*

FIG. 321. — SCRIBE PRENANT UN COMPTE.
(Tombeau de Khamhati, intendant des domaines. XVIIIe dynastie.)
(D'après PRISSE D'AVENNES. *Histoire de l'art égyptien.)*

FIG. 322. — BÊCHEUR.
(Tombeau de Khamhati. XVIIIe dynastie.)
(D'après PRISSE D'AVENNES, *Histoire de l'art égyptien.)*

FIG. 323. — CONDUCTEUR DE CHAR.
(XVIIIe dynastie.)
(D'après LEPSIUS, *Denkmäler*. III. Pl. CXXVII.)

FIG. 324. — TRAVAUX AGRICOLES.
(Tombeau de Khamhati. XVIIIe dynastie.)
(D'après PRISSE D'AVENNES, *Histoire de l'art égyptien.)*

FIG. 325. — CONDUCTEUR DE CHAR.
(Tombeau de Khamhati. XVIIIe dynastie.)
(D'après PRISSE D'AVENNES, *Histoire de l'art égyptien d'après les monuments.)*



Fig. 326.

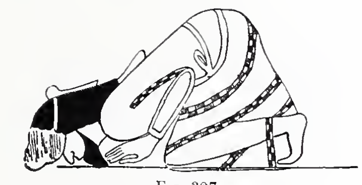


Fig. 327.



Fig. 328.



Fig. 329.

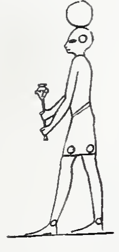


Fig. 330.



Fig. 331.



Fig. 332.



Fig. 333.

Fig. 326. — Danseuses.
(Peinture du Musée britannique.)
(D'après Wilkinson, *The manners and Customs.*)

Fig. 327. — Personnage a genoux la face a terre.
(Tombeau d'Amenemheb. XVIII[e] dynastie.)
(D'après Ph. Virey, *Mémoires de la mission archéologique française au Caire,* IV, fasc. 2.)

Fig. 328. — Extraite des travaux agricoles.
(Tombeau de Khamhati. XVIII[e] dynastie.)
(D'après Prisse d'Avennes, *Histoire de l'art égyptien.)*

Fig. 329. — Scribe.
(VI[e] dynastie. Sauiet el Meitin.)
(D'après Lepsius, *Denkmäler*. II. Pl. CVII.)

Fig. 330. — Personnage symbolique.
(Thèbes, Bab el Meluk.)
(D'après Lepsius, *Denkmäler*. III. Pl. CXXXVII.)

Fig. 331. — Scribe.
(Béni-Hassan.)
(D'après Lepsius, *Denkmäler*. II, 127.)

Fig. 332. — Nephthys a genoux.
(Tombeau de Séti I[er].)
(D'après Bouriant et V. Loret, *Mémoires de la mission archéologique française au Caire,* vol. II. Pl. XX.)

Fig. 333. — Prêtre agenouillé sous une libation.
(Thèbes.)
(D'après Wilkinson, *Manners and Customs,* III, p. 423.)

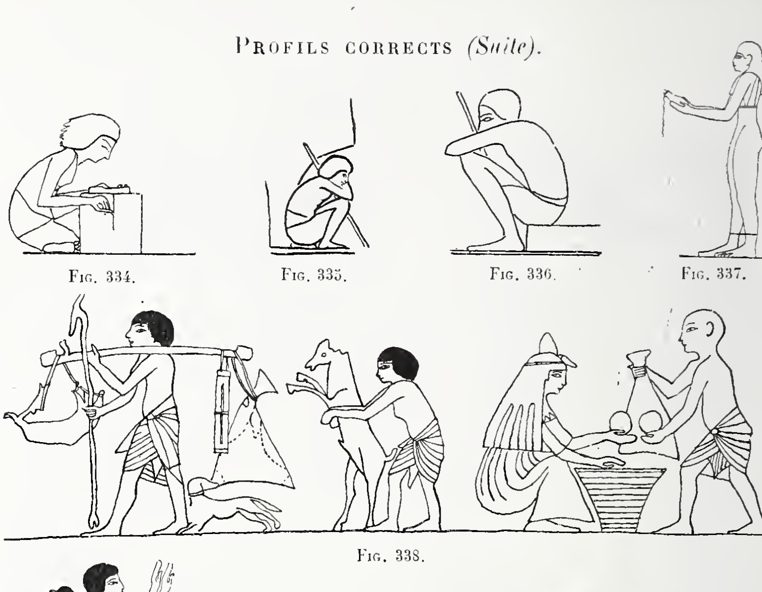




FIG. 334. — SCRIBE ÉCRIVANT SUR UNE TABLETTE.
(Thèbes)
(D'après WILKINSON, *Manners and Customs*, II, *p.* 296.)

FIG. 335. — PERSONNAGE ACCROUPI.
(Tombeau de Khamhati. XVIIIe dynastie.)
(D'après PRISSE D'AVENNES, *Histoire de l'art égyptien.*)

FIG. 336.
(Thèbes.)
(D'après LEPSIUS, *Denkmaler*, III. Pl. XL.)

FIG. 337.— FEMME FAISANT UNE LIBATION.
(Begerauieh, Éthiopie.)
(D'après LEPSIUS, *Denkmäler.*)

FIG. 338. — SERVITEURS.
(Tombeau d'Apoui.)
(D'après V. SCHEIL, *Mémoires de la mission archéologique française au Caire*, vol. 5. Pl. II.)

FIG. 339. — UN TAMBOUR AVEC SA CAISSE SUR LE DOS.
(Thèbes, Kourna.)
(D'après CHAMPOLLION, *Monuments*, t. II, Pl. CLVII.)

FIG. 340. — ARTISANS.
(Tombeau des graveurs. Nouvel Empire.)
(D'après V. SCHEIL, *Mémoires de la mission archéologique française au Caire*, vol. V. Pl. II.)



Fig. 341. Fig. 342. Fig. 343.

Fig. 344. Fig. 345.

Fig. 346.

Fig. 341. — Marchands.
(XVIIIe dynastie.)
(D'après Lepsius, *Denkmaler*, III. Pl. LXXVI.)

Fig. 342. — Sculpteur.
(Tel-el-Amarna.)
(D'après Lepsius, *Denkmäler*, III. Pl. C.)

Fig. 343. — Homme accroupi.
(Tombeau de Khamhati. XVIIIe dynastie.)
(D'après Prisse d'Avennes, *Histoire de l'art égyptien.)*

Fig. 344 et 345. — Préparation des momies humaines.
(Plaine des Pyramides.)
(D'après Champollion, *Monuments de l'Égypte et de la Nubie*, t. IV. Pl. CCCCXV.)

Fig. 346. — Serviteurs.
(Tel-el-Amarna.)
(D'après Lepsius, *Denkmäler.)*

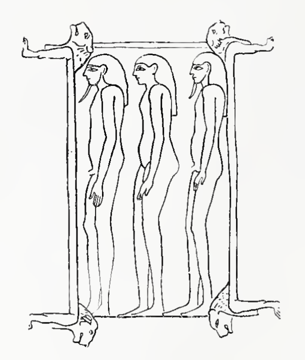


FIG. 347.

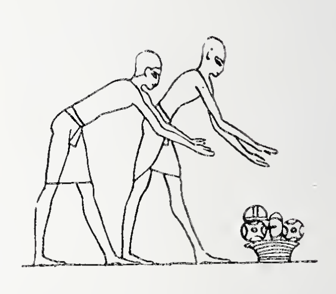


FIG. 348.





FIG. 349.

FIG. 347. — FIGURES SYMBOLIQUES DES DIVERS AGES DE L'HOMME.

(*Thèbes, Bibau-el-Molouk. XIXe dynastie.*)

(D'après CHAMPOLLION, *Monuments de l'Égypte et de la Nubie*, t. III. Pl. CCLXX.)

FIG. 348. — SERVITEURS.

(*Tombe de Reckmara.*)

(D'après VIREY, *Mémoires de la mission archéologique française.*)

FIG. 349. — HARPISTES.

(*Gournah. Tombeau de Rekhmara.*)

(D'après VIREY, *Mémoires de la mission archéologique française au Caire*, vol. V. Pl. XLII.)



FIG. 350.



FIG. 351.

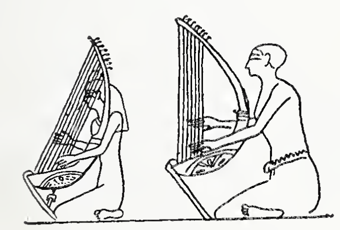


FIG. 352.

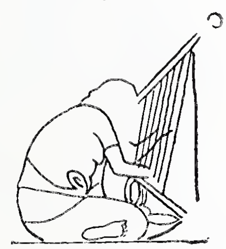


FIG. 353.



FIG. 354.

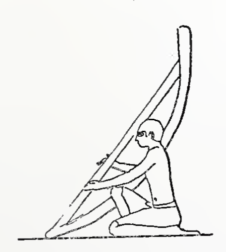


FIG. 355.

FIG. 350 et 351. — BARDES DE RAMSÈS III.
Thèbes. XXe dynastie.)
(D'après PRISSE D'AVENNES.)

FIG. 352. — HARPISTES.
(Thèbes.)
(D'après WILKINSON, *The Manners*. vol. I, p. 438.)

FIG. 353. — HARPISTE.
(D'après WILKINSON, *Manners and Customs*, vol. I. Pl. XI.)

FIG. 354. — DEUX HARPISTES.
(Tombeau de Pépi'oukh, seigneur du 15e nome de la Haute Égypte.)
(D'après AYLWARD-M. BLACKMAN, *Tombeau de Pépi'oukh.*)

FIG. 355. — HARPISTE.
(Tombe de Giseh. Ve dynastie.)
(D'après LEPSIUS, *Denkmäler*. II. Pl. LII.)



Fig. 356. — Scènes funéraires. Les enfants et les femmes ouvrent la marche.
(Thèbes, Kourna.)
(D'après Champollion, *les Monuments*. t. II. Pl. CLXXII.)

Fig. 357. — Groupe de femmes éplorées.
Convoi funèbre de Néphéroth.
(Thèbes, Kourna.)
(D'après Champollion, *Monuments de l'Égypte et de la Nubie*, t. II. Pl. CLXXIII.)

Fig. 358. — Lamentations.
(Tombeau des graveurs. Nouvel Empire.)
(D'après V. Scheil, *Memoires de la mission archéologique française au Caire*, vol. V. Pl. VI.)

Fig. 359.
(Tombeau de Séti Ier.)
(D'après Bouriant et V. Loret, *Mémoires de la mission archéologique française au Caire*, vol. II. Pl. XXIX.)

Fig. 360.
(Tombeau de Séti Ier.)
(D'après Bouriant et V. Loret, *Mémoires de la mission archéologique française au Caire*, vol. II. Pl. V.)

Fig. 361. — Danseuse.
(Nécropole de Thèbes. XVIIIe dynastie.)
(D'après Prisse d'Avennes, *Histoire de l'art égyptien.*)

Fig. 362. — Un artisan.
(D'après Rosellini, *Monumenti*, II. Pl. LXIII.)

Fig. 363. — Adorants.
Triomphe du roi Horus.
(Djebel-Selseleh.)
(D'après Champollion, *Monuments de l'Égypte et de la Nubie*, t. II. Pl. CXII.)

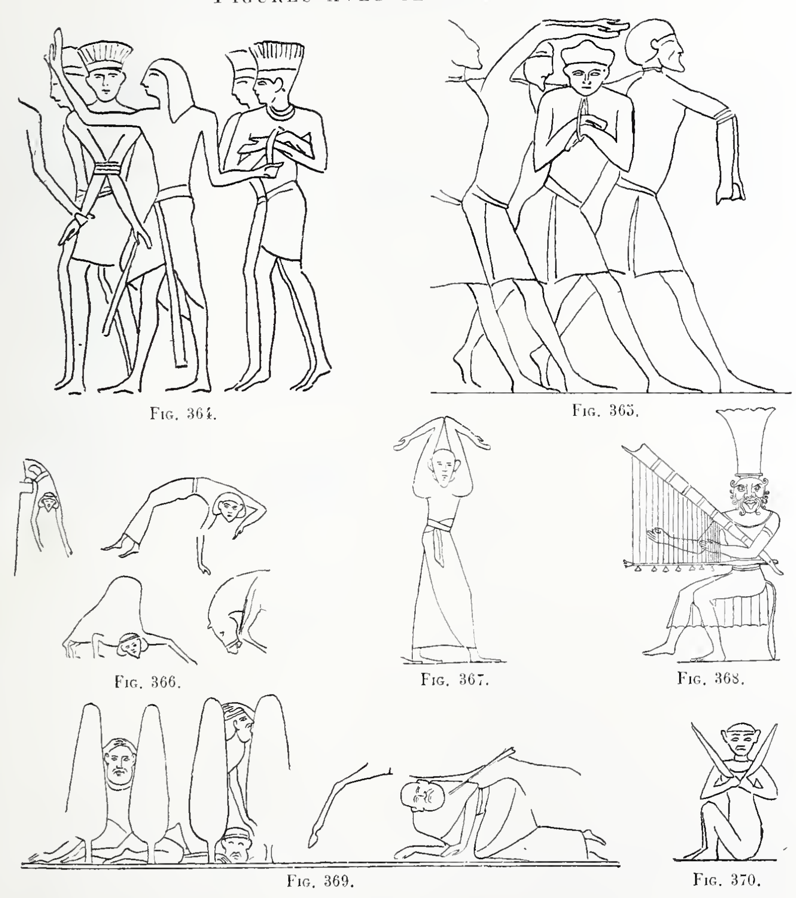


FIG. 364. — PRISONNIERS.
(D'après ROSELLINI, *Monumenti*, n° CXXXII.)

FIG. 365. — PRISONNIERS.
(Karnak, grand temple. XIXe dynastie.)
(D'après LEPSIUS, *Denkmaler*. III. Pl. CXXVIII.)

FIG. 366. — ENNEMIS TUÉS.
FRAGMENTS D'UN TABLEAU DE BATAILLE.
(Thèbes, Médinet-Habou. Palais de Ramsès IV.)
(D'après CHAMPOLLION, *Monuments de l'Égypte et de la Nubie*, III. Pl. CCXXVIII.)

FIG. 367. — PRISONNIER ASIATIQUE.
(Thèbes. Louqsor.)
(D'après CHAMPOLLION, *Monuments*. vol. IV, Pl. CCCXXV).

FIG. 368. — BÈS MUSICIEN.
(Temple de Dakkeh, Nubie sous les Ptolémées.)
(D'après ROSELLINI, *Monumenti*. III, p. XIX.)

FIG. 369. — ENNEMIS TERRASSÉS.
FRAGMENT D'UN TABLEAU DE BATAILLE.
(D'après ROSELLINI, *Monumenti*. Pl. XLVI.)

FIG. 370. — UN GÉNIE.
(Tombeau de la reine Thiti. XXe dynastie.)
(D'après BÉNÉDITE, *Mémoires de la mission archéologique française au Caire*, V.)

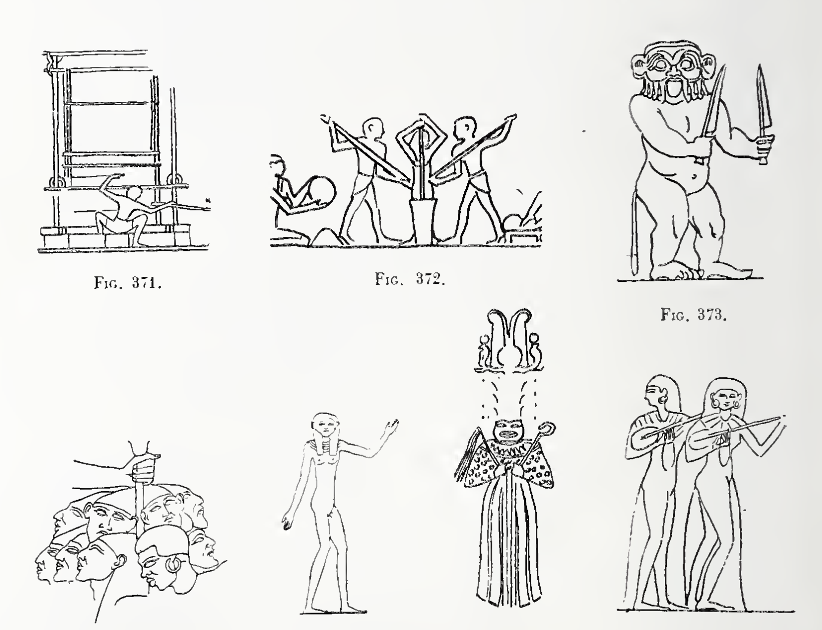


FIG. 371. FIG. 372. FIG. 373.

FIG. 374. FIG. 375. FIG. 376. FIG. 377.

FIG. 371. — UN MÉTIER.
(Thèbes.)
(D'après WILKINSON, *Manners and Customs*, II, p. 171.)

FIG. 372. — DEUX HOMMES ET UNE FEMME PILANT DES GRAINS DE BLÉ DANS UN MORTIER.
La femme est dessinée de face, les deux bras en l'air.
(Tombeau de Ti.)
(Extrait de la fig. 3.)

FIG. 373. — LE DIEU BÈS.
(D'après WILKINSON, *The Manners and Customs*, vol. III, p. 151.)

FIG. 374. — PHARAON TERRASSANT SES ENNEMIS (détail).
(Palais de Méněphtha Ier. Thèbes, Karnak.)
(D'après CHAMPOLLION, *Monuments*, vol. III, pl. CCXCIV.)

FIG. 375. — HERMAPHRODITE PARMI LES FIGURES SYMBOLIQUES DES DIVERS AGES DE L'HOMME.
(Thèbes, Biban-el-Molouk. XIXe dynastie.)
(D'après CHAMPOLLION, *Monuments*.)

FIG. 376. — ASUR OU OSIRIS.
(D'après WILKINSON, *Manners and Customs*, III. Pl. XXV.)

FIG. 377. — JOUEUSES DE GUITARE.
(Thèbes.)
(D'après WILKINSON, *Manners and Customs*, I, p. 441.)

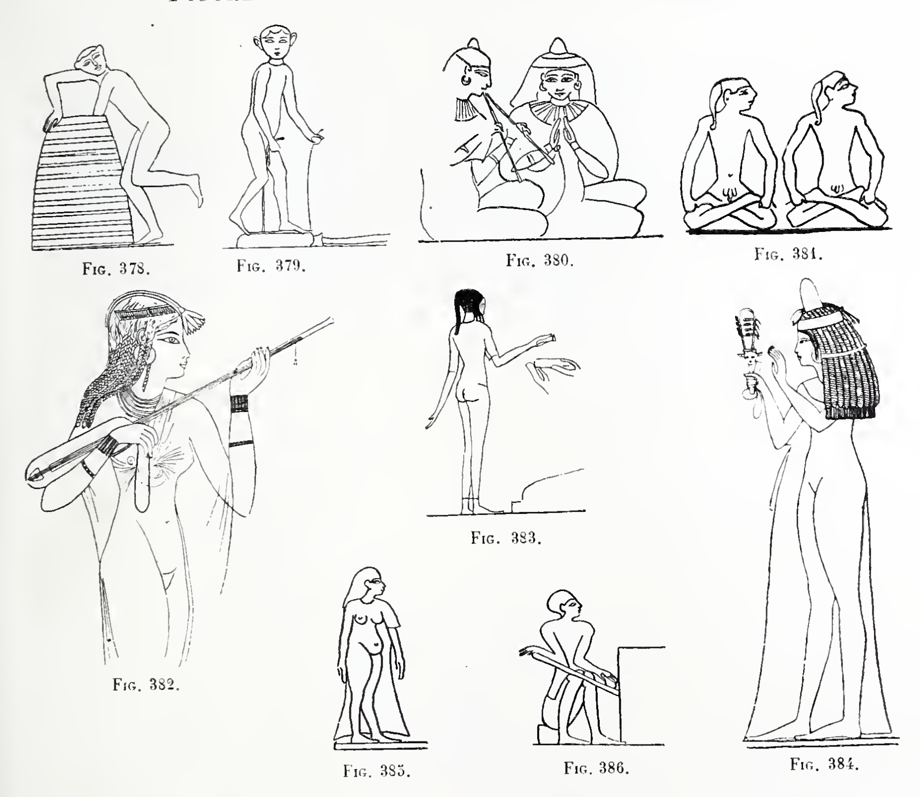


Fig. 378. — Boulanger.
(Tombe de Ramsès IV. Thèbes. Biban-el-Moluk.)
(D'après Rosellini, *Monumenti.* vol. II. Pl. LXXXV.)

Fig. 379. — Artisan.
(D'après Rosellini, *Monumenti.* II, Pl. LXIII,)

Fig. 380. — Musiciennes.
(Thèbes.)
(D'après Wilkinson, *The Manners and Customs,* vol. II, p. 236.)

Fig. 381. — Enfants assis les jambes croisées.
(Tombeau de Ptah-Hotep. Ve dynastie.)
(D'après Dümichen, *Resultate der archäologisch.* Pl. VIII.)

Fig. 382. — Joueuse de mandore.
(Nécropole de Thèbes. XVIIIe dynastie.)
(D'après Prisse d'Avennes.)

Fig. 383. — Servante dans un festin.
(Tombeau de Rekhmara.)
(D'après Champollion, *Monuments de l'Égypte et de la Nubie,* t. II. Pl. CLXXXVII.)

Fig. 384. — Prêtresse.
(D'après Prisse d'Avennes.)

Fig. 385. — Femme obèse.
Détail d'une scène dans un atelier de sculpteur.
(Tombe d'Aï. Tell-el-Amarna.)
(D'après Gayet. *Itinéraire,* p. 106.)

Fig. 386. — Artisan.
(Tombe d'El-Assassif.)
(D'après Rosellini, *Monumenti.* II. Pl. LXIV.



FIG. 387.

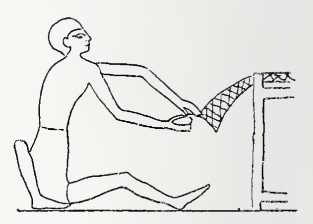


FIG. 388.



FIG. 389.



FIG. 390.



FIG. 391.

FIG. 387. PRISONNIERS.
VICTOIRE DE RAMSÈS III.

(D'après ROSELLINI, *Monumenti*. vol. I. Pl. LXXXVI.)

FIG. 388. — ARTISAN.

(Béni-Hassan.)

(D'après ROSELLINI, *Monumenti*. II, p. XXII.)

FIG. 389. — ARTISAN.

(Tombe de Roteï (Khéti). Béni-Hassan. XIIe dynastie.)

(D'après CHAMPOLLION, *Monuments de l'Égypte et de la Nubie*, IV. Pl. CCCLXX.)

FIG. 390.

(Tombe d'El-Assassif.)

(D'après ROSELLINI, *Monumenti*. II. Pl. LXIII.)

FIG. 391. — TRANSPORT D'UN MADRIER A DOS D'HOMME.

(Massara-el-Thorrah.)

(D'après CHAMPOLLION. *Monuments de l'Égypte et de la Nubie*, t. IV. Pl. CCCCIV.)

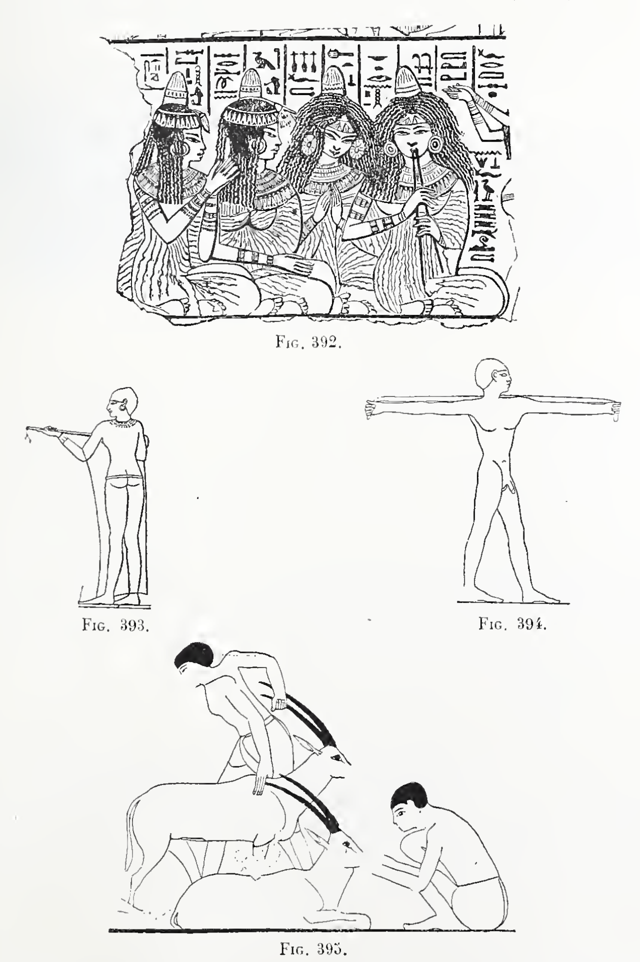


FIG. 392.

FIG. 393.

FIG. 394.

FIG. 395.

FIG. 392. — MUSICIENNES.
(Peinture du musée britannique.)
(D'après WILKINSON, *The Manners and Customs.*)

FIG. 393. — MUSICIENNE.
(Nécropole de Thèbes. XVIIIe dynastie.)
(D'après PRISSE D'AVENNES, *Histoire de l'art égyptien.*)

FIG. 394. — SURVEILLANT DES PÊCHEURS.
(D'après ROSELLINI, *Monumenti*, vol. II. Pl. V.)

FIG. 395. — GAZELLES EN TRAITEMENT.
(Tombe de Névrôthph (Khnoum-hotep). Beni-Hassan.)
(D'après CHAMPOLLION, *Monuments*. vol. IV. Pl. CCCLIX.)

PLUSIEURS PHASES D'UN MÊME MOUVEMENT.

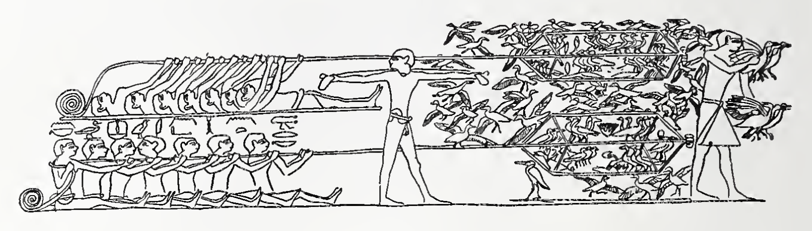


FIG. 396.

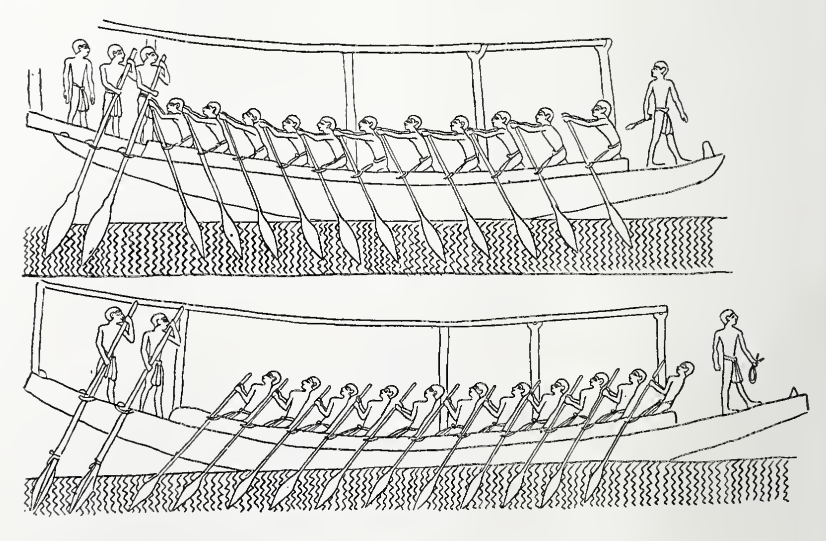


FIG. 397.

FIG. 396. — OISELEURS.

(Tombeau de Ptah-Hotep. Ve dynastie.)
(D'après DÜMICHEN, *Resultate der archäologisch. Photographischen Expedition.* Pl. VIII.)

FIG. 397. — RAMEURS.

(Tombeau de Ti. Ve dynastie.)
(D'après DÜMICHEN, *Resultate des archäologisch.* Pl. III.)

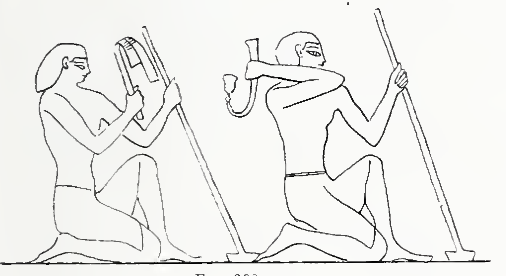


Fig. 398.

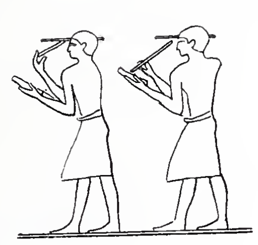


Fig. 399.



Fig. 400.



Fig. 401.

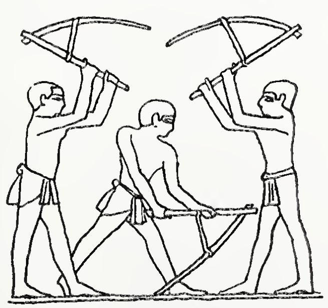


Fig. 402.

Fig. 398. — Travail du bois par la hache.
(D'après Champollion *Monuments de l'Égypte et de la Nubie*, IV. Pl. CCCLXVIII.)

Fig. 399. — Deux scribes.
(Tombe de Giseh. Ve dynastie.)
(D'après Lepsius, *Denkmäler*, II. Pl. LIV.)

Fig. 400. — La bastonnade.
(Thèbes. Temple de Ramsès II.)
(D'après Lepsius, *Denkmäler*, III. Pl. CLIII.)

Fig. 401. — Bastonnade.
(Ipsamboul, Grand Spéos.)
(D'après Champollion, *Monuments de l'Égypte et de la Nubie*, t. I. Pl. XXIX.

Fig. 402. — Ouvriers maniant la houe.
(Tombeau de Ti. Ve dynastie.)
(D'après Maspero, *Histoire des peuples de l'Orient classique*, I, p. 67.

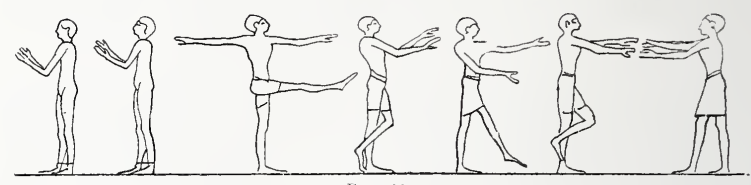


Fig. 403.

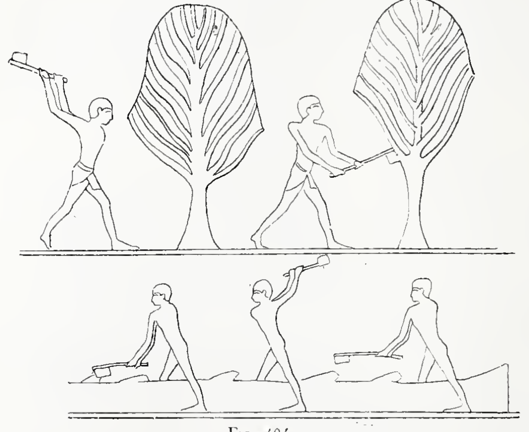


Fig. 404.

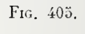


Fig. 405.

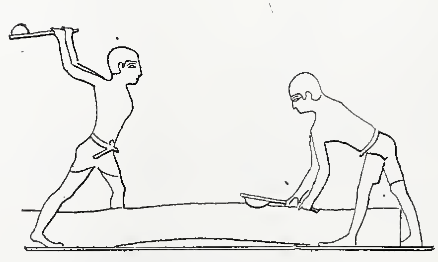


Fig. 406.



Fig. 407.

Fig. 403. — La pirouette et autre pas égyptiens.
(D'après Wilkinson, *Manners and Customs*, I, p. 505.)

Fig. 404. — Bucherons.
(Sauiet-el-Meitin. VIe dynastie.)
(D'après Lepsius, *Denkmäler*. II. Pl. CXI).

Fig. 405. — Exercices acrobatiques.
(Béni-Hassan, tombe de Nevróthph (Khnoum-hotep.)
(D'après Rosellini, *Monumenti*, II. Pl. CI.)

Fig. 406. — Bucherons.
(Sauiet-el-Meitin. VIe dynastie.)
(D'après Lepsius, *Denkmäler*. II. Pl. CVIII.)

Fig. 407. — Ouvriers fabriquant une barque.
(Béni-Hassan-el-Qadim.)
(D'après Champollion, *Monuments de l'Égypte et de la Nubie*, t. IV. Pl. CCCLVII.)

crayons qui sont à son oreille, l'autre écrit sur la tablette (fig. 399)

Dans le mouvement de la houe, l'instrument est présenté en l'air d'abord, puis à terre (fig. 402). Dans les scènes de bastonnade (fig. 400 et 401), deux exécutants sont placés côte à côte, en face du patient à genoux; l'un lève le bâton en l'air, l'autre a atteint le but. L'artiste indique ainsi que les coups se succédaient et n'étaient pas frappés en même temps.

Le maniement de la hache est représenté aussi au début et à la fin de l'action (fig. 398). De même sur cette autre figure (fig. 406 et 407).

Le grand mouvement de la cognée, dans l'abattage des arbres ou dans l'équarrissage des troncs, est vu à ces deux extrémités (fig. 404).

Au tombeau de Ptah-hotep, sur deux vaisseaux superposés, les rameurs sont représentés différemment. En haut, renversés en arrière, les bras ramenés au corps. En bas, le corps penché en avant et les bras étendus (fig. 397).

Ce sont des oiseleurs, dans le tombeau de Ti, qui sont figurés faisant la manœuvre pour fermer le filet, en deux registres superposés. En bas, ils sont assis à terre, tenant la corde passée derrière l'épaule; en haut, ils se sont renversés, et, dans ce mouvement, ont amené la fermeture du filet (fig. 396).

Mais, il y a mieux encore, et des mouvements plus complexes sont figurés en plusieurs phases successives.

La figure 98 semble empruntée à nos séries chronophotographiques du saut (vol. III, p. 163, nos 9 et 10).

L'exercice acrobatique du renversement du torse en arrière est figuré en deux phases successives (fig. 405).

Enfin, les trois images de la figure 97 reproduisent très exactement un exercice clownesque bien connu.

Les lutteurs de Béni-Hassan reproduisent une suite de prises de lutte d'une infinie variété. Si toutes les poses ne se suivent pas régulièrement, la figure 99 nous montre les différents temps du début d'une lutte de la façon la plus claire, à la manière d'un film.

Mouvements de locomotion.

Comment l'art égyptien a-t-il reproduit la marche et la course? On pourrait répondre, d'une manière générale, de la façon la plus heureuse. Mais il y a lieu d'entrer dans le détail.

Déjà, par le simple écartement des jambes de la formule ordinaire, il semble que la figure égyptienne soit toute prête pour la marche. si même elle ne l'exécute déjà. C'est, pensons-nous, ce qui explique le succès de l'art égyptien dans la figuration de la marche. Pour la rendre avec vérité, l'artiste n'a eu à apporter à la formule ordinaire que de minimes changements. Il lui suffira d'augmenter l'écartement des jambes, de fléchir parfois un peu les genoux et en soulevant de terre le talon qui est en arrière, il ajoute un dernier trait qui fait. de l'image de la marche ainsi obtenue, la traduction sincère de la vérité, puisqu'elle représente exactement un moment de la marche qui répond à la fin du double appui.

On sait, en effet, que la marche se compose de deux phases qui se succèdent, phase de double appui et phase d'appui unilatéral. A un moment donné, de courte durée, dans la marche ordinaire sur plan horizontal, tout le corps est soutenu par les deux membres inférieurs étendus et écartés à la manière des branches d'un compas, les deux pieds en contact avec le sol, celui qui est en avant par le talon, celui qui est en arrière par les orteils. C'est le commencement du double appui. Mais presque aussitôt, le pied d'avant s'abaisse et s'allonge entièrement sur le sol, pendant que l'autre pied élève davantage le talon, appuyant sur le sol par les orteils, de toute la force des muscles du mollet pour pousser en avant la masse du corps, avant qu'il ne quitte lui-même le sol et exécute son mouvement de translation, réalisant ainsi la phase d'appui unilatéral. Or, c'est cette période ultime du double appui que l'art égyptien a su réaliser avec beaucoup de bonheur et qu'on voit déjà esquissée sur les œuvres primitives, ainsi qu'en témoignent ces petites figures d'un casse-tête en ivoire trouvé à Hiérakonpolis (fig. 408).

Mais l'art égyptien a représenté la marche de plusieurs façons, qu'on peut résumer comme il suit :

1° Marche sur la double plante. Les deux pieds reposent dans toute leur étendue sur le sol. Surtout réservée aux statues, elle s'observe aussi dans les bas-reliefs et les peintures. Pour les statues, c'est toujours la jambe gauche qui est en avant. Quant aux dessins et bas-reliefs, c'est tantôt la jambe gauche, tantôt la jambe droite, suivant le côté vers lequel le marcheur est tourné, ainsi que je l'ai exposé plus haut.

Dans cette forme de marche, les pieds sont généralement peu écartés, et elle est réservée aux démarches lentes des processions et des cortèges religieux (fig. 409).

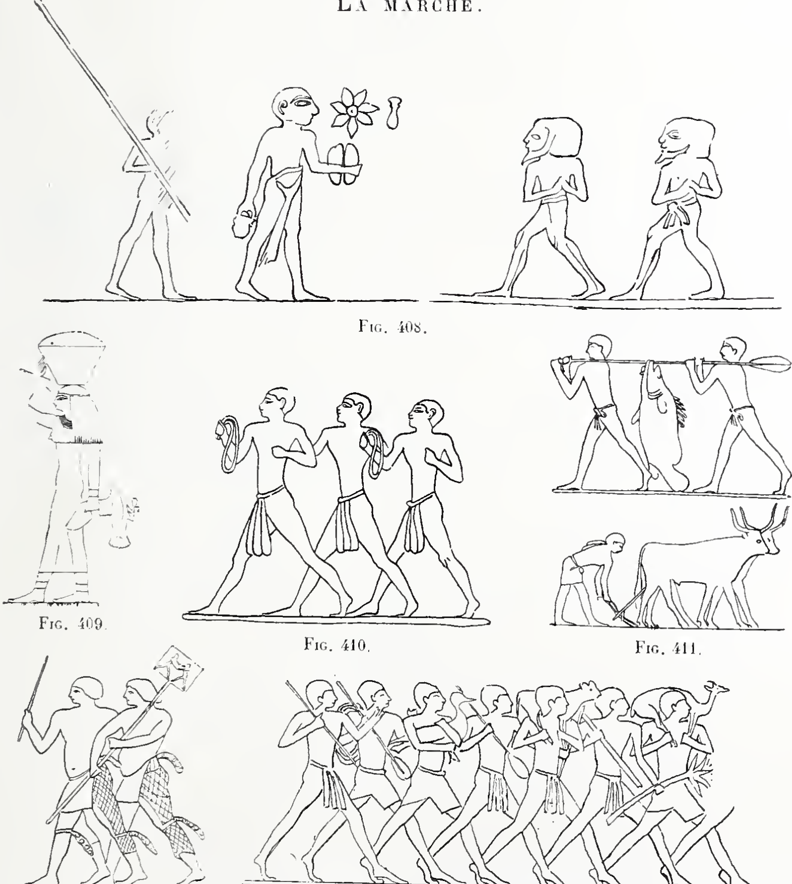


FIG. 408. — PERSONNAGES MARCHANT.
(Développement d'une masse d'arme de l'Égypte primitive.)
(D'après QUIBELL, *Hiérakonpolis*, t. I. Pl. XXVI B.)

FIG. 409. — UNE PORTEUSE.
(Tombe de Beni-Hassan.)
(D'après PERCY-E. NEWBERRY, *Beni-Hassan*. vol. I. Pl. X.)

FIG. 410. — SERVITEURS.
(Tombeau de Ti. Ve dynastie.)
(D'après DÜMICHEN, *Resultate der archaologisch*. Pl. IV.)

FIG. 411. — SCÈNE DE PÊCHE. LABOUR.
(Medum. Tombe de Rahotep.)
(D'après PETRIE, *Medum*. Pl. XII.)

FIG. 412. — SOLDATS.
(Tombe de Geurnah.)
(D'après ROSELLINI, *Monumenti*, II, Pl. CX.)

FIG. 413. — SERVITEURS.
(Tombe de Sakkarah. Ve dynastie.)
(D'après LEPSIUS, *Denkmaler*. Pl. VL.)

La marche (*Suite*).

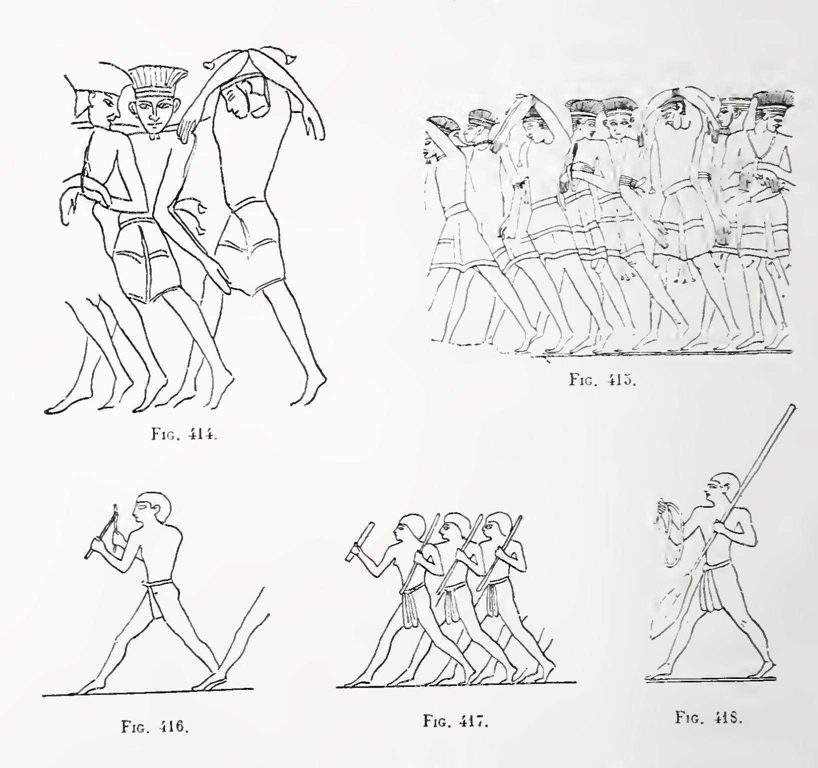


Fig. 414. Fig. 415. Fig. 416. Fig. 417. Fig. 418.

Fig. 414. — Prisonniers. Marche sur les pointes.
(D'après Rosellini, *Monumenti*, Pl. CXLIV.)

Fig. 415. — Prisonniers.
Marche sur les pointes.
(Grand temple de Médinet-Abou. Deuxième Empire thébain.)
(D'après une photographie.)

Fig. 416. — Serviteur.
Marche sur les pointes.
(Tombe de Giseh. Ve dynastie.)
(D'après Lepsius, *Denkmaler*. II. Pl. LVI.)

Fig. 417. — Serviteurs.
Marche sur les pointes.
(Tombe de Sakkara.)
(D'après Lepsius, *Denkmaler*. II. Pl. XLVII.)

Fig. 418. — Batelier.
Marche sur les pointes.
(Tombeau de Ti.)
(D'après Dümichen, *Resultate der archäologisch*.
Pl. V.)

La marche *(Suite).*



Fig. 419.



Fig. 420.

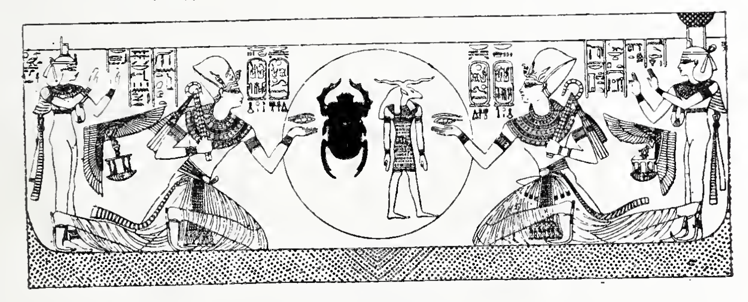


Fig. 421.

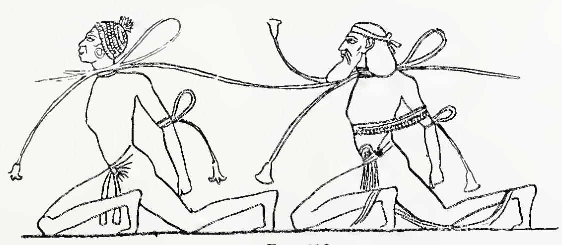


Fig. 422.

Fig. 419. — Archer.
Marche en flexion.
(D'après Aylward-J. Blackman, *The rock tombs of Meîr*, vol. I.)

Fig. 420. — Bateliers.
Marche en flexion.
(Tombe de Rahotep.)
(D'après Petrie, *Medum*. Pl. X.)

Fig. 421. — Adoration du soleil par le pharaon.
(Thèbes. Tombe de Ramsès V.)
(D'après Champollion, *Monuments de l'Égypte et de la Nubie.*)

Fig. 422. — Prisonniers devant le pharaon.
(Ramesseum. Deuxième Empire thébain.)
(D'après Champollion, *Monuments de l'Égypte et de la Nubie*. Pl. XXXII.)

LA MARCHE *(Suite)*.

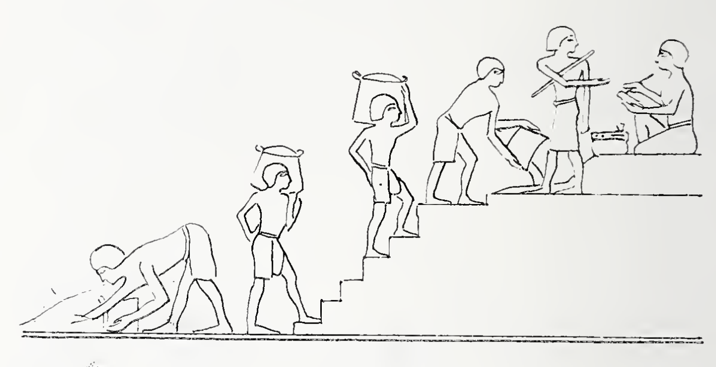


FIG. 423.

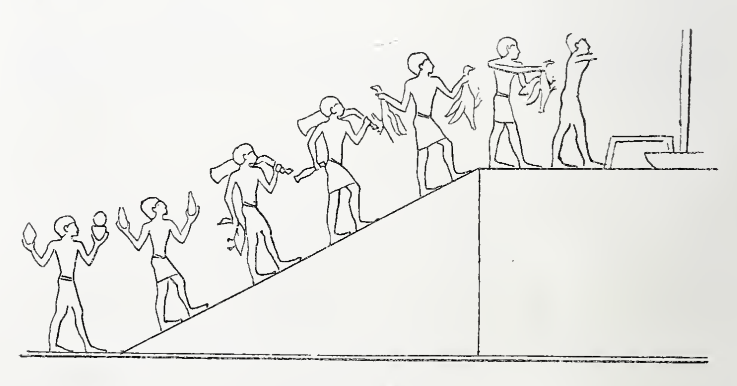


FIG. 424.

FIG. 423. — SERVITEURS MONTANT DES GRAINS DANS UN GRENIER.
Béni-Hassan. XIIe dynastie.)
(D'après LEPSIUS, *Denkmäler*. II. Pl. CXXVII.)

FIG. 424. — PORTEURS DE DENRÉES.
(Tombe de Giseh. IVe dynastie.)
(D'après LEPSIUS, *Denkmäler*. II. Pl. XXXV.)

2° Marche avec le talon du pied d'arrière soulevé parfois très haut.

C'est celle décrite plus haut. Elle s'accompagne de pas beaucoup plus grands en général. Elle est réservée aux soldats, aux travailleurs, serviteurs, àniers, etc. (fig. 410, 411 et 412). Elle est employée aussi pour exprimer l'activité, l'effort sur place, par exemple chez les maçons, les pêcheurs dans un bateau, etc.

3° Marche sur les deux pointes.

C'est la transformàtion de la marche précédente par l'abaissement de la pointe dù pied qui est avant. Elle se réalise avec de grands pas et de petits pas. Dans ce dernier cas, elle est réservée aux prisonniers (fig. 414, 415). Elle exprime la terreur et la crainte. Mais le plus souvent, elle s'accompagne de grands pas. Elle exprime alors l'agilité et peut même figurer la course. Elle est réservée surtout aux travailleurs et aux soldats (fig. 413, 416, 417, 432).

4° Marche en rampant à terre.

Souvent très habilement reproduite, ainsi que le montrent les figures 421 et 422, qui évitent une plus longue description, elle est pratiquée par les prisonniers, par les esclaves, par les serviteurs devant le maître et aussi par les pharaons eux-mêmes devant la divinité (fig. 253, 255).

On a observé également la marche en flexion (fig. 419 et 420) (voy. vol. III, p. 154) et naturellement aussi la marche en montant soit un escalier, soit un plan incliné (fig. 423 et 424). Dans ce dernier cas, la pesanteur ne trouve pas toujours son compte.

Course.

Pour figurer la course, l'art égyptien s'est souvent contenté d'augmenter la longueur du pas et de faire porter les deux pieds sur les pointes, ainsi que nous venons de le voir (fig. 429 et 432). Mais il a aussi reproduit la course d'une manière si vraie qu'elle est pour nous un juste sujet d'étonnement et montre la voie à l'art grec, qui a su généraliser et préciser des formes déjà trouvées par les artistes égyptiens. Un certain nombre de petites figures de soldats qui fuient ou qui s'élancent au combat réalisent de façon saisissante les différentes phases qui nous ont été révélées par les photographies instantanées et qu'on peut résumer ainsi.

Contrairement à la marche où le corps ne quitte jamais complètement

La course.



Fig. 425.



Fig. 426.



Fig. 427.



Fig. 428.

Fig. 425. — Coureur a l'attaque d'une citadelle.
(Béni-Hassan. XIIe dynastie.)
(D'après Champollion, *Monuments de l'Égypte et de la Nubie,* IV. Pl. CCCLXXIX.)

Fig. 426. — Archer.
(Béni-Hassan.)
(D'après Percy-E. Newberry, *Béni-Hassan,* t. I. Pl. XLVII.)

Fig. 427. — Troupe d'ennemis qui fuient.
(Thèbes, Karnak.)
(D'après Champollion, *Monuments de l'Égypte et de la Nubie,* t. III. Pl. CCXC.)

Fig. 428. — Barbares fuyant devant Ramsès II.
(Beit-Oualli.)
(D'après Champollion, *Monuments,* vol. I. Pl. LXIV.)

La course *(Suite)*.



Fig. 429.



Fig. 430.



Fig. 431.



Fig. 432.

Fig. 429. — Barbares fuyant devant Ramsès II.
(Beit-Oualli.)
(D'après Champollion, *Monuments de l'Égypte et de la Nubie*, I. Pl. LXIV.)

Fig. 430. — Scène de bataille.
(Ipsamboul.)
(D'après Champollion, *Monuments de l'Égypte et de la Nubie*, t. I. Pl. XXII.)

Fig. 431. — Détail d'une scène de bataille.
(Karnak. XVIIIe dynastie.)
(D'après Rosellini, *Monumenti*. VI. Pl. LIV.)

Fig. 432. — Ennemi fuyant.
(Karnak.)
(D'après Rosellini, *Monumenti*. vol. I. Pl. LIV.)

le contact avec le sol, la course se compose d'une suite de sauts d'un pied sur l'autre. Elle est donc formée de deux phases, une phase de suspension pendant laquelle tout le corps est en l'air et une phase d'appui unilatérale pendant laquelle le coureur porte à terre sur un seul pied alternativement droit et gauche. La photographie instantanée nous a montré l'aspect du coureur aux différents temps de son mouvement, et cet aspect est résumé dans les trois formes suivantes, qui correspondent à la phase de suspension, au commencement de la phase d'appui unilatéral et à la fin de cette même phase (vol. III, p 161).

Pendant la suspension, les deux jambes restent écartées et diversement fléchies.

Au commencement de la phase d'appui unilatéral, la jambe qui vient de prendre contact avec le sol a le genou fléchi et tout le corps reste en arrière, l'autre jambe fléchie également se trouvant aussi fort éloignée dans le même sens (fig. 425, 426, 427).

Enfin, à la fin de la phase d'appui unilatéral, le corps est porté en avant, ne touchant plus le sol que par la pointe du pied qui va bientôt le quitter, pendant que l'autre jambe, très fléchie, est portée en avant (fig. 427, le soldat du milieu, 428 et 430).

On remarquera que, dans ces deux dernières figures, la ligne de gravité ne passe jamais par la base de sustentation; elle est située en arrière dans la première et en avant dans la seconde.

Or, on trouvera exactement figurées dans les dessins ci-contre (fig. 425 à 432), ces trois temps qui constituent, pour ainsi dire, la formule scientifique de la course.

Danse.

La danse paraît avoir été fort en honneur chez les Égyptiens et, dans un grand nombre de cérémonies, elle avait sa place. Il y avait d'abord les danseuses qui, au même titre que les acrobates, devaient pourvoir aux distractions du souverain et des seigneurs. Et les grands festins s'accompagnaient toujours d'exercices chorégraphiques. Mais il semble même que dans certains cas la danse revêtait un caractère sacré. Dans le cortège des funérailles, par exemple, où à côté des manifestations bruyantes des pleureuses, des groupes de danseuses gesticulent au son d'instruments de musique. Enfin les soldats exécutaient des danses guerrières.

LA DANSE.

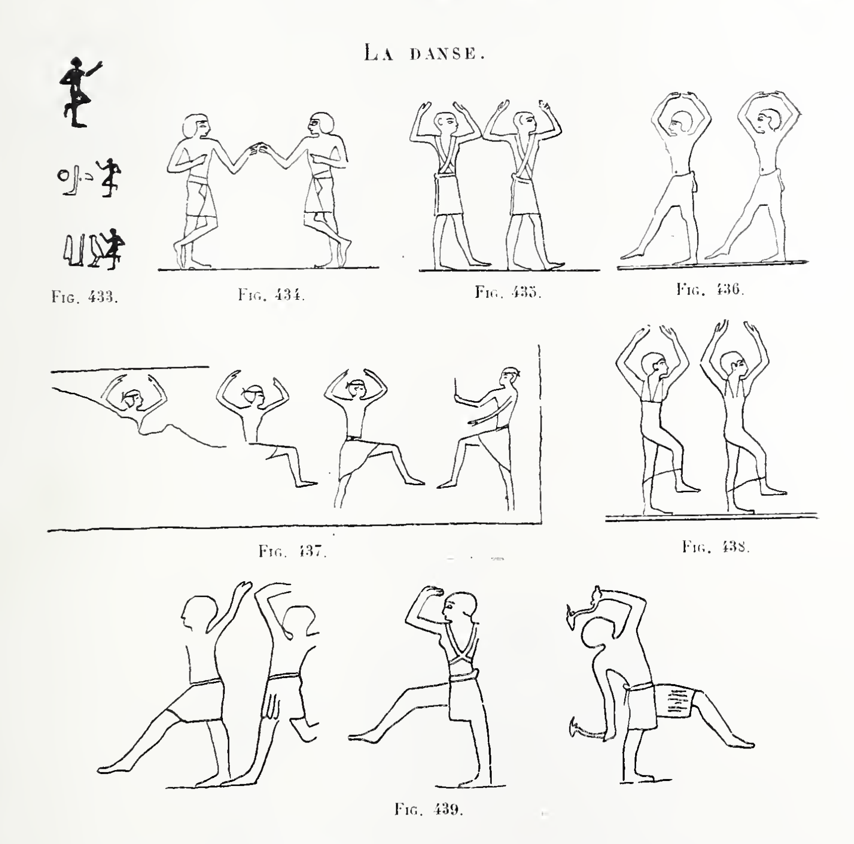


FIG. 433. — HIÉROGLYPHES REPRÉSENTANT LA DANSE.
(D'après WILKINSON, *The Manners and Customs*, vol. I, p. 508.)

FIG. 434. — DEUX DANSEURS SYMBOLISANT LE MOUVEMENT DES ÉTOILES.
(Tombeau de Rekhmara. XVIIIe dynastie.)
(D'après VIREY, *Mémoires de la mission archéologique française au Caire*, t. V.)

FIG. 435. — DANSE.
(Tombeau d'Aba. XVIe dynastie.)
(D'après V. SCHEIL, *Mémoires de la mission archéologique française au Caire*, vol. V.)

FIG. 436. — DANSE.
(Tombe de Giseh. IVe dynastie.)
(D'après LEPSIUS, *Denkmaler*, II. Pl. XIV.)

FIG. 437. — DANSE.
(Moyen Empire.)
(D'après NEWBERRY, *El Bersheh*, t. II. Pl. XIV.

FIG. 438. — DANSE.
(Tombe de Giseh. IVe dynastie.)
(D'après LEPSIUS, *Denkmäler*. Pl. XXXV.)

FIG. 439. — DANSEURS.
(Tombe d'Anta. Ve dynastie.)
(D'après F. PETRIE, *Deshasheh*.)

La danse *(Suite)*.

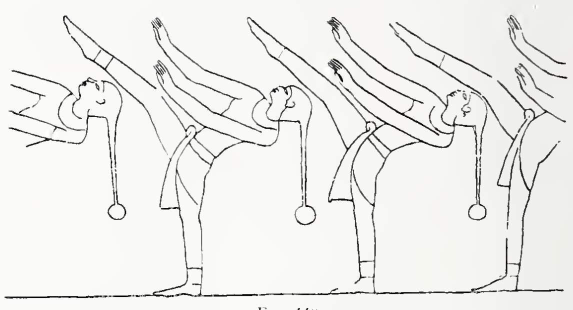


Fig. 440.



Fig. 441.

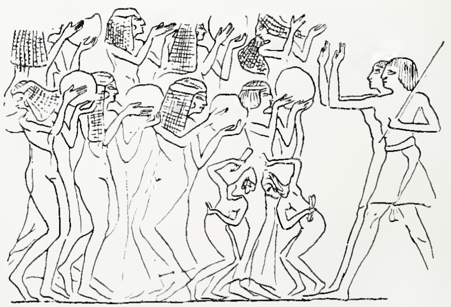


Fig. 442.

Fig. 440. — Danseuses.
(Tombeau des Médecins. Sakkara.)
(D'après H. Feichheimer, *la Sculpture égyptienne.)*

Fig. 441. — Personnages dansant.
(Thèbes.)
(D'après Wilkinson, *Manners and Customs*, I. p. 454.)

Fig. 442. — Danse funèbre.
(Tombeau de Harmînou. Nouvel Empire. Musée du Caire.)
(D'après Perrot et Chipiez, *Histoire de l'art dans l'antiquité*, t. I, *l'Égypte*, fig. 472.)

Les murs des tombeaux nous ont donc conservé un grand nombre d'images de danseuses fort intéressantes. Les danseuses, comme les pleureuses et les servantes, n'appartenaient certes pas à une classe très relevée



La danse *(Suite)*.



Fig. 443.



Fig. 444.

Fig. 443. — Danse.
(El-Amarna. XVIIIe dynastie.)
(D'après Lepsius, *Denkmäler*. III. Pl. CIV.)

Fig. 444. — Musiciens et danseurs.
(Tombeau d'Harmhabi.)
(D'après V. Bouriant, *Mémoires de la mission archeologique française au Caire*, vol. V. Pl. IV.)

de la société. Aussi les dessinateurs pouvaient-ils en user librement avec elles, sans s'exposer aux reproches fort dangereux d'être sortis des règles rigides de la convention et d'avoir ainsi exposé, à de graves dangers, la vie

d'outre-tombe des personnages représentés. Aussi c'est parmi les dessins consacrés à ces subalternes que nous avons rencontré les exemples les plus nombreux de parfaite correction du dessin et de vie intense dont nous avons déjà cité un grand nombre.

Les hiéroglyphes destinés à exprimer la danse l'avaient déjà fixée en une sorte de formule (fig. 433) dont se rapprochent les danseurs de la figure suivante, destinés, paraît-il, à figurer sous la voûte céleste le mouvement des étoiles (fig. 434). Mais dès l'Ancien Empire, nous constatons, malgré les caractères hiératiques certains, une grande variété de mouvement, les bras se lèvent et s'arrondissent au-dessus de la tête, les corps se renversent (fig. 440), les jambes se fléchissent. Le mouvement des membres inférieurs s'accentue jusqu'au « grand écart » (fig. 440). Une petite figure de danseur semble exécuter un entrechat (fig. 441). D'autrefois le corps s'infléchit en avant ou de côté. Enfin les mouvements s'exécutent avec une liberté d'allure admirablement rendue par l'artiste.

La figure 443 représente un groupe charmant de jeunes danseuses dont les ébats ne semblent avoir d'autre règle que la plus libre fantaisie.

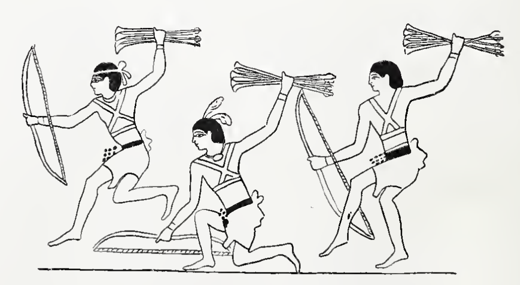


Fig. 445. — Danse de guerre.
(Béni-Hassan-el-Qadim.)
(D'après Champollion, *Monuments de l'Égypte et de la Nubie*, t. IV. Pl. CCCLXIV.)

CONCLUSION

Rien n'égale la surprise de l'anatomiste et de l'artiste lorsque, avec les notions sommaires que leur ont valu quelques visites dans les musées, ils pénètrent plus avant dans l'étude de quelques-unes des œuvres maîtresses dont cet art extraordinaire a semé sa longue existence. Ils restent confondus lorsque, sous des apparences rigides, uniformes et serviles, ils découvrent tant de puissance, d'originalité et de vie, lorsqu'au lieu d'œuvres incomplètes et grossières qu'ils s'attendaient à rencontrer, ils voient tant de délicate observation de la nature, tant de spontanéité, tant d'habileté dans l'exécution.

C'est l'impression que nous avons ressentie dès le début de nos recherches, commencées il y a quelque vingt-cinq ans (1), puis interrompues, du moins partiellement, par les nécessités de notre enseignement. L'analyse anatomo-critique à laquelle nous nous sommes livré nous eut bientôt convaincu que cet art ne pouvait être considéré comme un art immobilisé, incapable de progrès et relégué dans les régions stériles de l'hiératisme et de la convention.

(1) « Des formes de la jambe dans l'art égyptien », in *Revue d'anthropologie*, 1903.
« Leçon d'ouverture du cours d'anatomie de l'École des Beaux-Arts », p. 5, 1903.
« Cours d'anatomie », démonstrations orales, 1903-1922.

Au contraire, dès ses débuts, il s'est inspiré des enseignements de la nature, sachant observer et voir autour de lui, capable de tout reproduire, mais maintenu de bonne heure, par une impérieuse tradition, dans les limites d'un idéal très noble et très élevé.

Il ne faudrait pas, d'autre part, s'en laisser imposer par la fameuse loi de frontalité de Lange qui tendrait, inconsidérément appliquée, à le ranger tout entier au nombre des arts incomplètement développés. Déjà, M. Lechat a fait de justes réserves en faveur des débuts de l'art grec, dont il a signalé les efforts précoces et efficaces pour s'y soustraire. Il est aisé de montrer aujourd'hui que, malgré des apparences qui peuvent tromper, l'art égyptien y a également échappé de bonne heure.

La frontalité, en effet, est un aveu d'impuissance. Un art s'y conforme, à ses débuts, parce qu'il ne peut faire mieux. Mais s'il est démontré que cet art, arrivé à un certain moment de son évolution, continue à y obéir non plus par impuissance, mais en vertu des raisons supérieures d'une convention volontairement acceptée, peut-on vraiment le considérer comme toujours soumis à la loi primitive d'évolution incomplète? Or, c'est ce qui arrive pour l'art égyptien, et c'est ce que démontre surabondamment les pages qui précèdent. D'ailleurs, quelle invraisemblance de voir la civilisation égyptienne si ancienne, si puissante, arrivée à un si haut degré de développement dans toutes les branches de l'activité humaine, mère des civilisations méditerranéennes, ne donner naissance qu'à un art incapable, tout le long de sa très longue durée, de dépasser les errements du début.

D'éminents égyptologues, MM. Maspéro, Jéquier, Bénédite, ont mis en valeur les raisons d'ordre mystique, religieux et social, qui ont conduit l'Égyptien à conserver, dans la représentation des dieux, des pharaons, des nobles et même des gens de basse extraction, bien qu'avec moins de rigueur, les poses, les attitudes, les gestes convenus de tout temps pour exprimer le calme, la dignité, la noblesse, seules formes dignes d'être fixées pour l'éternité. Et il n'était point permis, sous peine de faire courir les plus grands dangers dans l'autre monde aux personnages représentés, d'altérer les lignes caractéristiques de la formule admise, ni d'en rien modifier au cours des âges.

Nous avons montré tout ce que l'artiste d'Égypte, à force d'ingéniosité et de talent, a su faire entrer, dans ce cadre rigide, de délicate observation de la nature, et, suivant les cas, de sincère émotion ou de fine ironie, au

point de donner naissance à des chefs-d'œuvre capables de rivaliser avec ceux de tous les temps.

Nous avons montré aussi qu'il existait des exceptions à la loi de frontalité plus nombreuses qu'on ne croit, en tout cas suffisantes pour montrer ce que l'artiste égyptien pouvait faire s'il l'avait voulu.

On peut ajouter que, comme tous les organismes vivants, l'art égyptien a été soumis aux lois de l'évolution. Perrot et Chipiez, avec tous les égyptologues, s'élèvent contre le préjugé de l'immobilité de l'art égyptien et montrent comment il s'est modifié suivant les temps et les lieux, et qu'on y peut distinguer des époques et des écoles.

Ne peut-on même y découvrir une sorte de rythme analogue à ce qu'on observe dans les autres arts (1). Après une période de formation, s'ouvre une phase réaliste avec l'Ancien Empire et le Premier Empire thébain. Puis c'est l'idéalisme qui prévaut, et l'art arrive à son apogée avec le Deuxième Empire thébain. Enfin, l'Époque saïte ouvre une période où, à défaut d'originalité, l'art remonte à ses sources, étudie et pastiche le passé. Il prend une tournure archaïsante qui, au dire de M. Bénédite, se retrouve dans la langue, l'épigraphie et même les usages sociaux (2). C'est aussi une véritable renaissance artistique, qu'accompagne une activité accrue dans tous les domaines, dans les sciences, dans les lettres, dans l'industrie, en même temps qu'apparaît une sensualité nouvelle dont témoignent les œuvres d'art. Tous ces traits évoquent pour nous le souvenir de l'âge hellénistique ou de la période de luxe effréné et d'humanisme du quinzième siècle italien.

Ces tendances s'accentuent encore sous les Ptolémées. Puis, après une décadence qui dura plusieurs siècles, cet art, unique dans les annales de l'histoire, incapable de se transformer, eut une fin inusitée et tragique. Il mourut tout entier, et le monde perdit jusqu'à son souvenir.

(1) W. Déonna. *Les Lois et les Rythmes dans l'Art.*
(2) *L'art égyptien dans ses lignes générales*, p. 32.

II

ART CHALDÉEN



Fig. 446. — Têtes chaldéennes de petite dimension.
(Vitrine du musée du Louvre.)

ART CHALDÉEN

Parallèlement à la civilisation égyptienne et vers la même époque, une autre civilisation, non moins puissante, prenait naissance plus à l'est, en Mésopotamie, dans les vastes plaines du Tigre et de l'Euphrate. L'art qui en fut le produit peut faire bonne figure à côté de l'art égyptien. « La Chaldée a un génie aussi spontané que l'Égypte, dit Babelon (1), et la vallée de l'Euphrate n'est pas moins féconde que celle du Nil ». Mais les deux vieilles civilisations qui, dès l'origine des temps historiques, se partagèrent le domaine des arts, ont eu un sort bien différent. Pendant que l'Égypte revit pour ainsi dire, sous nos yeux, avec les ruines gigantesques de ses temples, ses pyramides, ses colosses et l'innombrable légion de ses statues de toute taille qui peuplent nos musées, les royaumes d'Asie restent encore presque complètement ensevelis sous la montagne de boue ou de sable de leurs palais écroulés. Des monticules artificiels, connus sous le nom de *tells*, marquent l'emplacement d'édifices, palais, temples à degrés, tours à étages dont le type légendaire est la tour de Babel de la Bible, qui, par leur taille, pouvaient rivaliser avec ceux de la vallée du Nil. Un petit

(1) Babelon, *Archéologie orientale*, p. 7.

nombre ont été explorés, et les spécimens que nous possédons de ces arts asiatiques sont loin d'égaler en nombre ceux que l'ancienne Égypte nous a livrés.

Toutefois, les recherches des archéologues modernes ont mis à la disposition des curieux plusieurs séries de monuments des plus importants, qui



Fig. 447. — Les statues de Goudéa dans la grande galerie assyrienne. *(Musée du Louvre.)*

donnent sur la représentation de la figure humaine, en Chaldée et en Assyrie, les indications les plus précieuses.

C'est, d'un côté, les résultats des fouilles entreprises dans les *tells* de la Basse-Chaldée, en particulier ceux de la mission de Sarzec, qui ont mis à jour des statues en pierre dure de grande dimension aujourd'hui au Louvre (fig. 447), et, d'un autre côté, les nombreux bas-reliefs découverts à Ninive et que Botta et Layard ont rapportés au Louvre et au Musée britannique.

Bien que l'art chaldéen et l'art assyrien, malgré le long intervalle qui les sépare, ne forment qu'un même ensemble, le second recevant du premier

son inspiration et ses méthodes d'expression, il y a lieu, pour plus de clarté, de les étudier séparément en suivant l'ordre chronologique.

L'art chaldéen nous est surtout connu par des rondes bosses, dont quelques-unes de grande dimension, et l'art assyrien par des bas-reliefs.



FIG. 448. — PETITE STATUE DEBOUT DE GOUDÉA.
Diorite vert foncé, nº 50 du *Catalogue*.

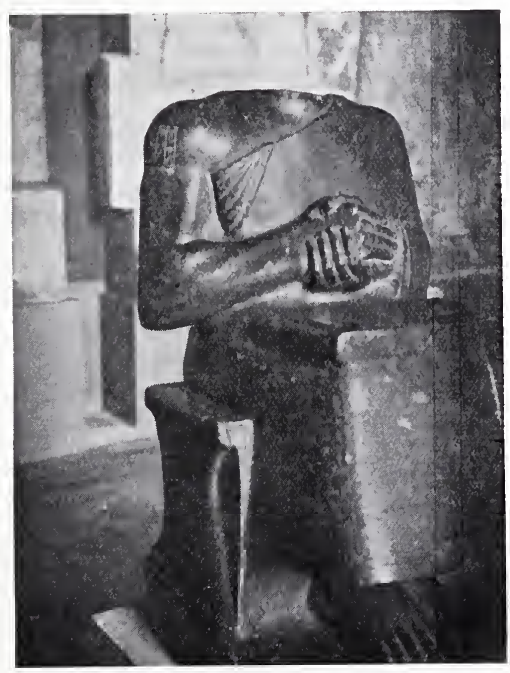


FIG. 449. — L'ARCHITECTE A LA RÈGLE.
(*Musée du Louvre*, nº 46 du *Catalogue*.)

Les statues en dolérite, découvertes à Tello par M. de Sarzec, sont au nombre de huit et portent le nom de Goudéa, prince de Sirpourla. Elles se placent entre l'an 4000 et l'an 2500 avant notre ère. Elles sont contemporaines des œuvres de l'Ancien Empire égyptien. Elles sont toutes exposées au musée du Louvre, avec de petits bas-reliefs de la même provenance, plus anciens encore.

Ces statues (fig. 448 et 449), assises ou debout, sont vêtues d'un long châle à franges, croisé sur la poitrine et rejeté sur l'épaule gauche, laissant à découvert l'épaule droite et tout le bras droit, avec les mains et les pieds. Les mains sont croisées sur la poitrine, dans la posture orientale du recueillement et de la dévotion. Les deux pieds sont nus, découverts au-dessus des chevilles et placés côte à côte parallèlement.

Les parties nues du corps sont suffisantes pour nous offrir un champ d'observations des plus intéressants.



Fig. 450. — Statue d'un patési d'Achnounak (détail). (*Musée du Louvre.*

« Les images de Goudéa, dit M. Heuzey, ne sont pas toutes d'un mérite égal; la raideur et les conventions de l'archaïsme y persistent en plus d'un point; mais, dans les mieux réussies, nous avons de véritables chefs-d'œuvre, d'un travail large et sobre et d'un naturalisme puissant... Il faut y admirer surtout, dans le modelé du nu, un effort sincère et puissant pour rendre la forme humaine » (1).

Comme tous les arts primitifs, l'art chaldéen se conforme à la grande loi de symétrie. Debout ou assises, les figures ont une roideur qui ne se dément pas. De ce point de vue, elles ressemblent aux œuvres égyptiennes. De plus, la technique semble être la même dans les deux arts, l'ébauche par plans dont les arêtes de jonction persistent parfois, et la façon de traiter en bas-reliefs les accessoires et les plis du vêtement. Mais l'étude du nu nous montrera, entre l'art chaldéen et l'art égyptien, des différences fondamentales.

Malgré le vêtement qui l'entoure, il est aisé de se faire une idée des formes du torse de Goudéa, torse puissant et charnu, avec large carrure des épaules. Il est plat dans son ensemble, résultat de la technique, mais

(1) *Catalogue des Antiquités Chaldéennes*, p. 164.

le dos est bien musclé, les reins se creusent et les fesses font saillie. Sur un personnage dont l'attitude découvre une partie de la région sous-mammaire (fig. 450), on note un dessin très accentué des côtes *(ce qui ne se voit jamais dans l'art égyptien)*, qui prend toute sa valeur si l'on songe à la façon dont l'art égyptien a traité cette partie du torse. Sur un des fragments de la grande stèle de Goudéa (1), le dieu Nin-Ghirs, dont le torse est nu, montre un semblable modelé des côtes inférieures (fig. 451).

La clavicule, puissamment et correctement modelée dans sa moitié interne, se perd, en dehors, au-dessus d'un épaule trop régulièrement arrondie. Le deltoïde, très court, est séparé des pectoraux, aplatis dans leur ensemble et peu saillants, par un large sillon oblique peu profond. Il est d'un modelé trop uniforme, bien que présentant, comme il convient, son maximum de saillie en avant : il n'offre pas ces méplats ou ces sillons, indices des différents faisceaux dont se compose le muscle et que nous avons observés sur bon nombre d'épaules égyptiennes. Il résulte de la brièveté du deltoïde, et aussi du grand pectoral, que le bord antérieur de l'aisselle est court et que le pli de l'aisselle remonte trop haut.



FIG. 451. — LE DIEU NIN-GHIRS. STÈLE DES VAUTOURS.
(*Musée du Louvre*, n° 10 du *Catalogue*.)

Quant au membre supérieur, ces statues ne montrent, dans sa nudité, que le membre droit fléchi sur la poitrine. Mais le modelé vaut d'être étudié en détail (fig. 452). Il est, dans son ensemble, d'une exactitude

(1) HEUZEY, *Grande stèle de Goudéa*, Mon. Piot, vol. XVI, pl. 11.

remarquable, avec des libertés d'interprétation qui sont la caractéristique de cet art. La musculature est puissante. En avant, le biceps, dont le corps charnu descend jusqu'au pli de la saignée, en arrière, le triceps, dont le corps charnu n'occupe que le tiers supérieur du bras et dont la partie la plus externe (vaste externe), plus courte et plus ramassée, est d'une juste observation, et, entre les deux, biceps en avant, triceps en arrière, sur la face externe



Fig. 452. — Statue de Goudéa, dite l'architecte a la règle.
(Musée du Louvre, nº 46.)

du membre, le plan fort exact du brachial antérieur (fig. 453). Tous ces modelés musculaires se retrouvent bien sur le bras égyptien, mais, en général, beaucoup plus atténués. Le triceps y est presque toujours réduit au vaste externe et le brachial antérieur simplement senti.





Fig. 453. — Croquis du bras droit et du coude de la statue de Goudéa.
(Musée du Louvre, nº 46 du *Catalogue.*)

La saignée, à cause de la flexion prononcée de l'avant-bras sur le bras, n'apparaît ici que sous la forme d'un pli profond, brusquement arrêté en dehors par un relief fort juste que l'art égyptien n'a pas omis, qui, de l'avant-bras, remonte sur le bras et représente la saillie du long supinateur.

Le coude, toujours très pointu. n'offre parfois qu'une seule saillie médiane, la saillie olécranienne, mais on constate également, comme sur le Goudéa assis n° 46, ce relief médian encadré par les deux autres saillies osseuses latérales fort bien observées, la saillie épitrochléenne en dedans et la saillie épicondylienne en dehors (fig. 453).



Fig. 454. — L'architecte a la règle.
(*Musée du Louvre*, n° 46.)

De l'avant-bras, nous ne voyons que la face externe dans la position de demi-pronation, et les modelés musculaires sont les suivants (fig. 454). D'abord, contre la saignée, la grosse masse commune au long supinateur et au premier radial. Au-dessous, un long relief qui appartient à l'extenseur des doigts qui, au lieu de se diriger directement vers le dos du poignet, remonte vers le bord radial où il se continue et se confond avec les extenseurs du pouce. Enfin, au-dessous encore, sur les limites de la région, le modelé du cubital postérieur, terminé en bas par une arête un peu vive qui le sépare du bord cubital lui-même et semble un reste des plans de préparation. Au poignet, ce plan aboutit à la saillie fort bien placée de l'apophyse styloïde du cubitus. On ne pourrait rapprocher de ce dos de l'avant-bras chaldéen, à notre connaissance du moins, qu'une seule œuvre égyptienne présentant une semblable accentuation du modelé musculaire (fig. 192).



Fig. 455. — Statue de Goudéa.
(*Musée du Louvre*, n° 50.)

Les mains jointes ne sont pas placées l'une contre l'autre, les doigts de chacune d'elles ramenés sur le dos de l'autre et les deux pouces croisés dans

une attitude naturelle, mais peut-être un peu difficile à représenter, à cause de la multiplicité des plans.

L'artiste chaldéen a tourné la difficulté en taillant les mains suivant deux grands plans latéraux obliques, se rencontrant en avant en une ligne verticale saillante correspondant aux articulations métacarpo-phalangiennes de la main droite (fig. 456). Le plan à droite est occupé par la face dorsale de la main droite, sur laquelle se replient les deux dernières phalanges de la main gauche; le plan à gauche est entièrement occupé par les doigts étendus et bien à plat de la main droite au-dessous desquels apparaît le bord externe de la main gauche. Les deux pouces se croisent en haut.



Fig. 456. — Mains d'une statue de Goudéa.
(*Musée du Louvre*, n° 47.)

C'est là évidemment une position un peu forcée qu'un modèle prend difficilement, mais cette formule une fois admise, on peut constater le soin avec lequel sont modelés les doigts des deux mains, avec un léger renflement au niveau de leurs articulations; les ongles sont méticuleusement sertis et, sur certaines statues, le n° 45 par exemple, les plis articulaires sont soigneusement représentés par un ovale gravé en creux barré d'une ligne médiane suivant son grand axe (fig. 456). C'est là le résumé fort exact de la disposition naturelle, un peu compliquée, des plis d'extension. L'inégalité de longueur des doigts est bien observée sur les deux mains, avec une exagération de longueur des deux derniers doigts, exagération que nous avons signalée dans l'art égyptien et qui se retrouve également beaucoup plus tard, à l'époque de la Renaissance. Néanmoins, la longueur relative des doigts correspond à ce que nous observons fréquemment de nos jours, le médius étant le plus long et les autres doigts suivant dans l'ordre ci-après : l'annulaire, l'index et le petit doigt.

Les pouces se font remarquer par leur volume exagéré.

Sur la statue de la reine Napir-Asou (fig. 457) les mains ont une attitude beaucoup plus naturelle, croisées qu'elles sont au niveau de la taille. Les plis articulaires y sont fort accentués.

Sur un fragment de la collection de Morgan, au Louvre, les mains sont jointes différemment (fig. 458). Les deux paumes sont exactement appliquées l'une contre l'autre dans un plan transversal, la droite tournée en bas et la gauche en haut. Les doigts de la main droite se recourbent sur le bord cubital de la main gauche, dont les doigts s'appliquent contre le bord externe de la main droite, entre l'index et le pouce ramené sur eux. Cette position, beaucoup plus naturelle que la première décrite, ne se rencontre, du moins à notre connaissance, qu'exceptionnellement.

Sur quelques petites figurines d'argile de la même collection, représen-



Fig. 457. — Mains de la statue de la reine Napir-Asou. (*Musée du Louvre*, nº 2-30.)



Fig. 458. — Croquis d'un fragment de statue chaldéenne. (*Collection* de Morgan, *Musée du Louvre*.)

tant la déesse Istar, les mains se joignent d'une façon qui rappelle les statues mais plus naturelle, bien que les doigts en soient très sommairement indiqués (fig. 481).

Il serait intéressant de placer en regard du « nu » du membre inférieur égyptien, que nous avons longuement décrit plus haut, celui qu'a réalisé l'art chaldéen. La comparaison qu'on est tenté d'établir entre les deux arts se trouverait singulièrement facilitée en raison des caractères si particuliers des œuvres égyptiennes.

Ce renseignement, que les statues de Tello ne peuvent donner, puisque le vêtement ne laisse passer que l'extrémité des pieds nus, nous le trouvons dans des œuvres de plus petite dimension de la même époque.

Il existe, en effet, au musée du Louvre, un petit bas-relief en calcaire d'une stèle de Goudéa, découverte par la mission du commandant Gros et

fort instructive à cet égard (fig. 459). Un petit personnage montre à nu la jambe gauche vue par sa face interne. Or, la musculature très accentuée s'y révèle avec des caractères complètement différents de ceux de l'art égyptien. On y voit le jumeau interne très développé et le bord interne du soléaire également puissant, mais qui, loin de remonter, comme dans l'art



Fig. 459. — Fragment d'une des sept stèles de Goudéa. *(Mission du commandant Gros. Musée du Louvre.)*



Fig. 460. — Fragment de stèle. *(Époque de Sargon l'ancien. Musée du Louvre.)*

égyptien, jusqu'en haut de la jambe, s'arrête, comme il convient, au niveau du tiers supérieur. On peut encore rapprocher de cette figure un fragment de stèle de l'époque de Sargon l'ancien (fig. 460) et sur laquelle une suite de prisonniers entièrement nus, les mains liées derrière le dos font voir de gros muscles.

Ce détail de la musculature de la jambe est si net et si précis qu'il

éloigne définitivement la sculpture chaldéenne de l'art égyptien, pendant qu'il la rattache très clairement au nu de l'art assyrien.

L'étude des pieds vient encore accuser les différences qui éloignent l'art chaldéen des statues égyptiennes (fig. 461 et 462). Si, comme chez ces dernières, la malléole interne est supprimée pendant que la malléole



Fig. 461. — Statue de Goudéa, dite l'architecte au plan.
(*Musée du Louvre*, n° 45 du *Catalogue*.)



Fig. 462. — Croquis de pieds des statues chaldéennes.
A. Goudéa, n° 45. — B. Goudéa, n° 44.

externe, généralement bien placée, est fort saillante, si le pied lui-même pose bien à plat sur le sol, le bord interne dirigé droit en avant et le bord externe inclinant en dehors, la saillie du pédieux, bien visible, est reproduite à sa place exacte et les tendons des extenseurs font une saillie exagérée, *autant de modelés inconnus à l'Égypte*. Il en est de même des renflements qui soulignent les articulations des orteils.

Les orteils sont figurés à plat sur le sol, leur grand axe parallèle entre eux ou très peu oblique.

Les orteils diminuent progressivement de longueur du premier au cinquième, et cette diminution est peu marquée, de facon que les deux derniers orteils, comme les deux derniers doigts de la main, sont relativement trop longs.

En observant de profil une statue de Goudéa debout, on constate que



Fig. 463.— Statue de Goudéa vue de profil.
(*Musée du Louvre*, n° 50.)



Fig. 464. — Tête de Lou-Pad.
(*Statue archaïque chaldéenne. Musée du Louvre.*)

les deux pieds sont placés beaucoup trop en avant, au mépris des lois les plus élémentaires de l'équilibre (fig. 463).

Si, comme nous l'avons vu au sujet de certaines œuvres primitives égyptiennes, le nu chaldéen et le nu égyptien ont eu, aux époques les plus lointaines, de nombreux points communs, les quelques remarques qui précèdent démontrent qu'ils ont tous deux évolué dans une direction différente et presque opposée, tout au moins au point de vue qui nous occupe, le nu égyptien demeurant constamment semblable à lui-même jusqu'aux derniers jours de sa longue existence, le nu chaldéen évoluant par l'exagération de la musculature vers une forme spéciale d'où découle le nu assyrien,

si différent du nu égyptien et dont nous allons nous occuper au chapitre suivant.

Presque toutes les statues chaldéennes sont privées de leur tête; une seule statue de Goudéa, de dimensions restreintes, fait exception (fig. 474).



A B C

Fig. 465. — Têtes chaldéennes d'une vitrine du musée du Louvre.

A. Tête de statuette virile, n° 93 du *Catalogue*. Cette tête « d'un modelé charmant, présente cette rareté d'avoir le nez à peu près intact; une légère éraflure en dessous n'empêche pas d'en suivre la courbe fine, qui va se rapprochant de la ligne droite. Sans aucun doute, l'art en est arrivé de lui-même, par une suite d'atténuations successives, à cette conception presque idéale du profil humain. Remarquez les yeux grands aux paupières profondes, les sourcils en relief dont la rencontre forme un bouton saillant, la bouche délicate et sérieuse, le menton petit qui se dérobe en courbes un peu molles... » (Diorite noir.)

B. Femme coiffée de l'écharpe. n° 105 du *Catalogue*. (Voy. fig. 475.) (Diorite gris vert.)

C. Tête coiffée de l'écharpe, n° 104 du *Catalogue*. « ...le nez est brisé. Supposez cette tête découverte ailleurs que dans un milieu tout chaldéen, jamais, ni sa face un peu plate ni son menton un peu carré n'auraient suffi à la faire distinguer des types de l'antiquité classique. (Calcaire gris.)

Mais on possède plusieurs têtes séparées, trouvées au même endroit que les statues, et qui certainement leur ont appartenu.

L'une, d'un style très ancien (fig. 464), a le crâne brisé, « mais la face et le profil sont conservés, sauf l'extrémité du nez qui manque; toutefois, il reste assez de la courbe très accentuée à cette époque, pour qu'elle puisse être restituée avec certitude. On retrouve ainsi, dans une image en ronde-

18

bosse, les traits exagérés de la grande figure contemporaine d'Eannadou (fig. 470), sur la stèle des Vautours (1). »

Cette tête a un accent individuel très prononcé. C'est, à n'en pas douter, un portrait, et l'absence de dépression à la racine du nez, avec le front plat et droit, révèle une forme cranienne bien connue sous le nom d'acrocéphalie.

Plusieurs petites têtes de la même époque offrent des caractères ana-



Fig. 466. — Grande tête rasée.
(*Musée du Louvre*, n° 54 du *Catalogue*.)

logues avec le grand nez busqué, les yeux énormes, quelquefois creusés pour y recevoir une matière colorée, et les gros sourcils arqués, parfois creusés pour le même motif.

Sur d'autres statuettes, le nez, bien qu'assez volumineux, est droit, témoin la tête de la statuette classée au musée du Louvre n° 105. Elle est en dolérite gris vert polie avec soin. C'est ce qu'on observe également sur une autre petite tête dont nous donnons la reproduction (fig. 465 A).

Il existe, au Louvre, deux grosses têtes dont l'une, entièrement

(1) Heuzey, *Catalogue des Antiquités Chaldéennes*, p. 189.

rasée (fig. 466), trouvée dans les ruines du palais de Tello, non loin des statues décapitées, pourrait bien appartenir à l'une d'elles. « Le visage gras et plein, dit Heuzey, présente déjà le caractère officiel d'embonpoint et de maturité qui, plus tard, sera de règle pour les figures assyriennes (1). »

L'autre tête est coiffée d'une sorte de turban (fig. 467 et 468). Comme la



Fig. 467. — Grande tête a turban de face.
(*Musée du Louvre*, n° 55 du *Catalogue*.)

précédente, elle a les yeux grands et largement ouverts, détails qui sont des caractères permanents dans tout l'art chaldéo-assyrien. Mais toute la face présente une structure carrée, aussi anguleuse que le type précédent était rond et plein, comme le fait remarquer Heuzey.

Une autre tête à turban, de dimension demi-nature, serait, d'après le dire de l'éminent orientaliste, d'une exécution plus raffinée et plus avancée. Par une chance rare le nez est en grande partie conservé; « en dépit de

(1) Heuzey, *loc. cit.*, p. 191.

quelques éraflures et d'un éclat qui a enlevé le petit bout, on en devine la courbe délicate... Le dessin des yeux, aux longues paupières arquées, remontant légèrement vers les tempes, n'est pas sans quelque affectation. La bouche, aux lèvres minces et découvertes, sourit finement. Le menton



Fig. 468. — Grande tête a turban de profil.
(*Musée du Louvre*, n° 55 du *Catalogue*.)

est ferme sans paraître épais et le modelé des joues procède d'une étude attentive de la nature (1). »

Nous sera-t-il permis de voir, dans cet aspect carré et puissant de la face de certaines des œuvres que nous venons de citer, les conséquences de la technique des arts primitifs et comme les traces des plans ayant servi à l'ébauche.

En outre de ces caractères, dus à la construction générale, ce qui dis-

(1) Heuzey, *loc. cit.*, p. 196.



A B

Fig. 469. — Têtes chaldéennes d'une vitrine du Musée du Louvre.

A. Tête de statuette à turban, nº 96 du *Catalogue*. (Calcaire blanc.)
B. Tête chauve de petite statuette, nº 94 du *Catalogue*. (Stéatite verte.)





A B



Fig. 470. — Croquis.



A. Profil de la tête d'Eannadou. *(Stèle des Vautours.)*

B. Oreille d'une tête archaïque. *(Musée du Louvre.)*

tingue ces têtes, c'est l'œil grand, très ouvert, serti de paupières épaisses et surmonté d'un gros sourcil saillant et s'entre-croisant à la racine du nez avec celui du côté opposé.

Les nez sont brisés, mais ce qui reste des narines les fait supposer assez larges à leur base. Sur des statuettes ou des têtes séparées de petite dimen-

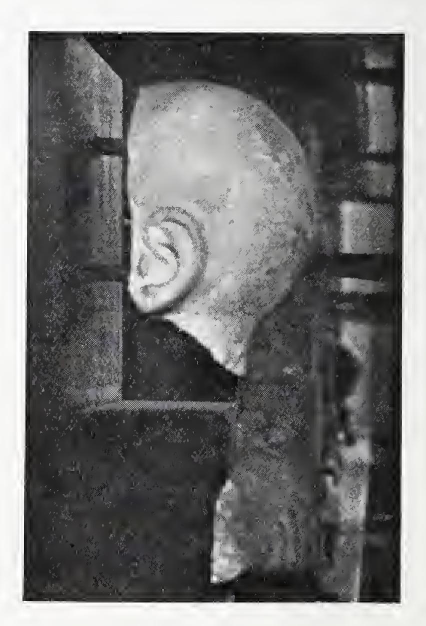


FIG. 471. — RESTES D'UNE STATUE EN PIERRE CALCAIRE.
(*Musée du Louvre*, n° 58.)

sion, les yeux et les sourcils sont traités de la même façon, parfois démesurément grandis, et les nez sont ou droits ou fortement busqués, plusieurs de ces petites têtes sont très finement taillées et traitées avec un soin précieux (fig. 469).

Les oreilles, sur les têtes les plus anciennes, sont singulièrement dessinées (fig. 470). On se demande comment, en face de la nature, des artistes ont pu en extraire cette bizarre conformation. Il ne faut pas en être

autrement surpris. L'on sait combien est rare la faculté de voir très exactement les choses telles qu'elles sont dans la nature, en vue de la reproduction par le dessin, et comment, chez les débutants, cette faculté a besoin d'être cultivée. J'ai eu l'occasion de voir un médaillon, exécuté par un homme de culture médiocre, qui avait été pris soudain, sans avoir jamais



Fig. 472. — Tableau de famille du roi Our-Nina.
(Musée du Louvre.)

ni dessiné ni modelé, du désir de faire le portrait de sa femme. Et il avait du coup fait une tête de profil en bas-relief qui, naturellement, ne ressemblait guère au modèle, mais qui, par les caractères de la plus complète inexpérience, offrait les plus curieuses ressemblances avec les productions grossières des arts primitifs. En particulier, l'oreille était traitée de la manière la plus étrange et présentait, avec l'oreille de la tête archaïque dont il est question, les plus grandes analogies.

En opposition avec ces œuvres plus ou moins grossières, un fragment

de tête en calcaire de grandeur naturelle, de l'époque, de Goudéa, nous montre un pavillon auriculaire d'une rare perfection (fig. 471). Le modelé en est d'une précision, d'une souplesse et d'une exactitude rares. Il comporte même une part d'interprétation qui dénote un art assez élevé.

L'art chaldéen nous a laissé un certain nombre de petits bas-reliefs, d'une époque plus reculée que les statues de Goudéa. La figure humaine y



Fig. 473. — Croquis d'une tête sous la masse d'arme du dieu Nin-Ghirs. (*Stèle des Vautours. Musée du Louvre.*)

est grossièrement traitée (fig. 472). Les têtes, vues de profil, offrent l'exagération des caractères sur lesquels nous avons insisté. L'œil occupe presque toute la figure, surmonté d'un gros sourcil, et le nez, très volumineux, est fortement busqué (fig. 473).

On possède aussi, de cette époque, des figures d'animaux tout à fait remarquables, dignes ancêtres de la sculpture d'animaux assyrienne.

Proportions. — Des arts anciens, ceux de Chaldée et d'Assyrie ne semblent pas s'être souciés de suivre un type de proportion bien défini.

Ainsi les statues de Goudéa, qu'elles soient debout ou assises, sont toutes taillées sur le même modelé; c'est le même arrangement du vêtement, la même attitude, le même modelé musculaire, unité remarquable de la tech-

nique et du style. Une seule chose diffère, ce sont les proportions, proportions en hauteur et proportions en largeur. Il semble que, très attachés à leur formule sur tous les autres points, les artistes aient considéré qu'il importait peu que la figure fût longue ou courte, bien qu'elle doive représenter le même personnage, pourvu que tous les autres traits fussent conformes au modèle. C'est ainsi qu'une statue a les épaules larges, une autre les épaules étroites, que les proportions relatives du bras et de l'avant-bras sont exactes, ou bien que le bras est trop court par rapport à l'avant-bras ou inversement, que la poitrine est longue ou courte, etc. C'est ainsi que certaines de ces figures sont tellement courtes et larges qu'elles semblent tassées sur elles-mêmes, pendant que d'autres sont de proportions normales. Toutefois, c'est le type court et trapu qui domine. Les têtes, ainsi qu'en témoigne la section brisée du cou, devaient être, en général, trop volumineuses pour le corps. D'ailleurs, la seule statue de Goudéa — de dimensions réduites et dans la position assise — qui possède sa tête, nous la montre particulièrement grosse (fig. 474.)



Fig. 474. — Statue de Goudéa de petite dimension.
(Musée du Louvre.)

Le modelé musculaire, bien que toujours le même, varie d'accentuation avec les proportions. Il est plus ressorti, presque brutal sur les figures courtes, plus atténué sur les figures élancées.

Heuzey donne de ces variations dans les proportions une raison fort plausible.

« Il faut peut-être en chercher la cause, dit-il, dans l'inégalité des blocs roulés de diorite que l'on importait pour l'exécution de ces grandes figures. Ils présentaient parfois des manques de matière et autres défauts accidentels, avec lesquels le sculpteur avait à compter (1). »

(1) Heuzey, *loc. cit.*, 1902, p. 183.

Quant aux variations du développement musculaire sur les effigies d'un même personnage, le même auteur se demande si les artistes n'ont pas voulu figurer le patési à des moments différents de sa carrière, dans sa jeunesse et à une époque avancée de sa vie, dans toute la force de l'âge mûr.

LA FORME FÉMININE

L'art chaldéen s'est essayé, non sans succès, à la représentation de la forme féminine. Heuzey, dans son *Catalogue des antiquités chaldéennes*, ne signale pas moins de trente-six spécimens, sur deux cent quarante numéros, consacrés à la figuration de la femme, parmi lesquels se trouvent de vrais petits chefs-d'œuvre. Il me suffira d'en citer quelques-uns parmi les plus complets et les mieux réussis.

C'est d'abord la partie supérieure d'une statuette de femme de moyenne dimension (fig. 475). Heuzey en donne la description suivante :

« Cette petite tête, qui n'a pas une égratignure, est à elle seule une pièce hors ligne. Ses cheveux, ondulés sur les tempes et relevés en chignon, sont couverts par une écharpe dont l'un des bouts, plié avec soin et maintenu par ses propres franges, couronne le front d'un étroit bandeau. C'est là encore un arrangement que les femmes de la Grèce antique retrouveront bien des siècles plus tard... La grande surprise est de voir les traits réguliers du visage achever, jusqu'à un certain point, la ressemblance avec le type grec : grands yeux dessinés en amande, nez parfaitement droit, bouche au sourire délicat, menton ferme, cou bien dégagé dans le quintuple collier qui l'enserre. Nul doute que, dès cette époque, le seul progrès du goût n'ait amené la sculpture chaldéenne, par l'atténuation générale du type national, à une conception toute voisine du type hellénique. »

Ce qui l'en sépare encore, pouvons-nous ajouter, c'est le volume des yeux avec les gros sourcils striés se croisant au milieu et descendant sur la racine du nez, la saillie des pommettes, l'aspect carré de la face, la dimension du pavillon de l'oreille, enfin le volume même de la tête par rapport au torse, tous caractères propres à la sculpture chaldéenne de la meilleure époque.

« Le torse, continue Heuzey, n'est pas moins remarquable. Des mains

qui étaient croisées sur la poitrine, il ne reste que le bout des doigts et les ongles, d'un travail minutieux. Les plis du vêtement sont marqués, seulement au-dessus des bras, par quelques rares sillons, comme dans les statues de Goudéa; mais les formes du modelé s'accusent partout sous l'étoffe. Dans le dos surtout, la cambrure est d'une souplesse et d'une vérité saisis-



Fig. 475. — Statuette féminine en diorite.
(Musée du Louvre, salle chaldéenne.)
(D'après Heuzey, *Découvertes en Chaldée*. Pl. 24 *bis*.)

santes... D'après ses caractères généraux, je crois pouvoir la placer vers l'époque de Goudéa, peut-être même un peu plus tard (1). »

J'ajouterai que la façon dont les mains sont traitées, la musculature des avant-bras et le modelé des coudes l'apparentent avec les statues du célèbre patési de Sirpoula.

(1) Heuzey, *loc. cit.*, p. 246.

Il convient de rapprocher de cette statuette le fragment d'un petit bas-relief en pierre dure de la déesse Nin-goul. La déesse est représentée assise, vêtue de la robe à franges étagées (fig. 476). « Le profil au nez parfaitement droit, la chevelure tombant derrière les épaules, la tête couronnée d'un étroit bandeau d'étoffe, sont détaillés avec un art délicat et montrent sous quels traits particuliers les artistes concevaient alors le type de la beauté féminine (1). »

Fig. 476.
La déesse Nin-goul.
(Bas-relief de stéatite noire.)
(Musée du Louvre.)
(D'après le *Catalogue des Antiquités chaldéennes,* par L. Heuzey.)

Or, ce type est en tous points remarquable. Notons que, sur la tête en bas-relief vue de profil, l'œil n'est point vu de face comme sur les bas-reliefs signalés plus haut, mais il est dessiné en un profil très régulier.

Le même type est reproduit sur un bas-relief de terre cuite d'assez grande proportion. « C'est une figure de femme debout, les deux mains levées, dans l'attitude de la supplication... La chevelure ondulée, couronnée d'un étroit bandeau d'étoffe, tombe derrière les épaules en masse épaisse... La saillie du relief est vigoureuse, tandis que le modelé reste à l'état d'ébauche. On sent une main rapide et sûre, qui arrive à la vérité simplement, fortement, sans affectation d'élégance. Le travail sommaire de l'argile ne fait que mieux ressortir le beau caractère de la haute époque chaldéenne (2). »

La tête d'une petite statuette en albâtre de femme assise, bien que d'un style plus lourd et plus archaïque, n'en est pas moins très réussie (fig. 477). Le nez épointé laisse deviner une courbe légère. Les traits sont fins, la face pleine. Autour de sa tête, une écharpe roulée en couronne, sorte de tortil, serre la chevelure qui s'étale dans le dos en nappe ondulée, d'après le bon goût de simplicité qui caractérise les hautes époques (3).

Il nous faut aussi signaler une petite tête en calcaire de même style,

(1) Heuzey, *loc. cit.*, p. 145.
(2) *Ibid.*, p. 348.
(3) *Ibid.*, p. 226.

malheureusement un peu mutilée, mais dont on peut apprécier néanmoins la belle construction et la rare finesse de modelé (fig. 465 C). Il y a lieu de citer également une petite tête à face un peu lunaire dont les yeux énormes sont excavés pour recevoir une matière différente, mais dont le nez est fin et droit, et dont la bouche est finement dessinée (fig. 478).

C'est au sujet de la tête précédente (fig, 465) que Heuzey fait la remarque suivante : « Il est certain que, si une tête sem-



Fig. 477. — Femme tenant l'aryballe.
(Albâtre poli, n° 89 du *Catalogue*.)



Fig. 478. — Tête de statuette féminine chaldéenne.
(*Musée du Louvre*.)

blable, du même travail fin et consciencieux, nous était venue d'Italie ou même de Grèce, personne n'aurait songé, malgré sa face un peu plate et son menton carré, à la revendiquer au nom de l'art chaldéen. Le nez seul qui manque pouvait donner un caractère ethnographique plus marqué. »

Les arts primitifs, témoin l'art égyptien, ont excellé plus rapidement et plus complètement dans la représentation de la tête que dans la figuration du corps nu tout entier, véritable pierre d'achoppement, avec les extrémités, mains et pieds, comme difficulté ultime. Mais il y a mieux ici et

l'art chaldéen semble, dans ses lointaines origines, avoir triomphé de la difficulté suprême que représente le nu féminin.



Fig. 479. — Femme nue a l'enfant.
Figure chaldéenne de terre cuite.
(Musée du Louvre.)
(D'après *Figurines antiques de terre cuite,* par L. Heuzey. Pl. 2, fig. 3.)

Le Louvre possède une figurine de jeune femme nue allaitant debout son enfant, d'un style tellement perfectionné et d'une si rare délicatesse, que tout d'abord il semble, ainsi que le fait remarquer Heuzey, que seul le contact de l'art grec ait permis d'atteindre un tel résultat (fig. 479 et 480).

Mais Heuzey démontre qu'en y regardant de près, on est bien forcé de reconnaître un type purement asiatique. « On retrouve là, dans une tête qui n'a pas plus de deux centimètres de hauteur, tous les traits qui caractérisent les grandes figures imberbes des bas-reliefs assyriens, et le détail est d'une telle netteté que l'on serait tenté de croire que le premier estampage a été exécuté sur un petit modèle en pierre dure ou de métal ciselé.

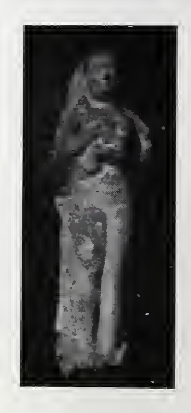


Fig. 480. — Photographie de la petite terre cuite dont la figure précédente reproduit une gravure.

« La chevelure, finement striée, encadre le front d'une ligne d'ondulations presque imperceptibles et tombe derrière les oreilles en deux masses de petites boucles. Les sourcils, qui se rejoignent, ont leur épaisseur soigneusement marquée, au-dessus de l'arcade sourcilière, par un second trait, détail minutieux, mais caractéristique, des figures assyriennes et babyloniennes. Il faut tourner la figure de profil pour apercevoir la courbe du nez, légèrement arquée, mais un peu altérée par le moule, la découpure des lèvres retroussées et la vive saillie du menton sur les lignes plus molles qui arrondissent le galbe du visage. Pour le reste du corps, bien que plusieurs parties, comme les bras et l'enfant qu'ils portent, ne soient pas bien venues à l'estampage, les formes du nu, surtout le ventre, les jambes, les genoux, sont modelées

avec un naturel jusque-là sans exemple dans tout l'ancien art oriental et aussi dans l'art égyptien. L'attitude conserve quelque chose de la symétrie archaïque; cependant, les jambes ne sont pas tout à fait sur la même ligne; on remarque surtout, dans l'inclinaison expressive de la tête, une heureuse intention de mouvement (1). »

Qu'il nous soit permis d'insister sur le très souple et savant modelé du ventre que la petite photographie ci-jointe met bien en valeur (fig. 480). Il faut le comparer aux nombreux dessins que nous avons donnés dans le volume II de cet ouvrage pour en comprendre le naturalisme habilement interprété.

Et cette si curieuse petite figure d'argile n'est pas isolée. Un second exemplaire du même type a été trouvé par M. de Sarzec à Tello.



Fig. 481. — Figurines en terre cuite de la collection de Morgan.

La collection de Morgan au Musée du Louvre renferme un grand nombre de statuettes de terre cuite se rattachant au type de la Vénus babylonienne. Il y a lieu d'y établir plusieurs catégories. Dans une première, dont les principaux spécimens sont groupés ici, les mains sont croisées sous les seins ou au niveau de la taille; la nudité est chaste, l'abdomen est finement modelé avec un ou deux plis sous-ombilicaux. Le mont de Vénus est modéré. Pas d'exagération du bassin.

L'on sait le rôle important que jouent, dans la morphologie féminine, ces amas graisseux nettement localisés en des régions de prédilection et qui prennent quelquefois un développement si considérable (voy. vol. II, p. 71). Il arrive toutefois, chez des sujets jeunes et dans certains cas particuliers, que ces « localisations graisseuses » ne sont guère développées ou mieux se fondent dans le pannicule adipeux environ-

(1) Heuzey, *Catalogue des figurines antiques en terre cuite*, p. 31.

nant. Le type qui en résulte, simple et harmonieux, est celui dont la Grèce a doté ses Vénus. N'est-il pas curieux de constater que, sous ce rapport, l'art grec a été devancé par le génie chaldéen? Tout au plus des formes un peu rondes et pleines rappellent l'embonpoint cher à l'Orient. D'autres statuettes de la même époque, d'un style moins parfait, mais entièrement dépourvues aussi de localisations graisseuses, confirment sur ce point particulier l'idéal conçu par l'art de l'ancienne Chaldée. On peut même en signaler quelques-unes qui perdent, avec les localisations graisseuses, l'ampleur même du bassin (1).



Fig. 482.
Femme nue les mains a la poitrine.
Terre cuite rougeâtre.
(*Musée du Louvre*, nº 214.)

A très peu d'exceptions près, la nudité féminine, sur ces statuettes, est pure et chaste ; le mont de Vénus est traité discrètement, et parfois avec beaucoup de finesse. Elles ne semblent pas d'ailleurs se rattacher au type de la déesse nourrice, car les mains sont ou croisées sur le devant du corps, suivant l'usage chaldéen, ou reproduisant tout autre geste. Dans les figurines de la collection de Morgan un certain nombre se rattachent à ce type. Nous les avons groupées figure 481.

Toutefois, une de ces petites figurines, reproduite dans le *Catalogue des antiquités chaldéennes* d'Heuzey p. 160, fig. 214, avec la taille fine, les hanches modérées, l'abdomen finement modelé et les cuisses charnues, rappelle les formes dont l'art égyptien a doté son idéal féminin, avec quelque chose de moins rigide et de plus voluptueux (fig. 482). Elle se presse les seins des deux mains pour en faire jaillir le lait. Par ce dernier trait et par les tendances générales de l'exécution, elle sert pour ainsi dire de transition avec toute la série des statuettes impudiques consacrées à la Vénus d'Orient, et que Léon Heuzey décrit comme il suit :

« Ces petites terres cuites montrent le réalisme oriental s'exagérant sous l'influence lascive des cultes nationaux. Ce sont de petites idoles plates, d'un caractère à la fois hiératique et indécent, représentant des femmes

(1) Pl. 39, nº 10, in *Découvertes en Chaldée* par Ernest de Sarzec, ouvrage publié par les soins de Léon Heuzey. Quelques figurines ou fragments de figurines dans une vitrine du Louvre, avec cette seule indication : Ex-voto de temples (région

qui portent leurs deux mains à leur poitrine. Elles sont le plus souvent nues, quoique chargées de parures, avec des proportions élargies où domine l'expression de la maturité et de la force. L'étrangeté de ces contrastes, qui blessent notre sens esthétique et moral, produit plutôt sur nous l'impression du grotesque et nous donne l'idée d'une sorte de caricature de la Vénus antique : mais c'est là une fausse apparence que la science doit s'efforcer de détruire.

« Le type le plus caractérisé de cette classe est une déesse nue, debout les jambes assemblées dans une pose symétrique. Elle presse des deux mains sa poitrine pour en faire jaillir le lait. Les traits du visage procèdent du même type oriental que celui de la déesse précédente (voy. fig. 479 et 480), mais avec une certaine affectation, surtout dans l'expression du sourire et dans l'allongement des yeux relevés vers les tempes. Le corps est robuste et trapu, les épaules et les hanches sont développées à l'excès, les plis des genoux fortement indiqués, et les signes qui marquent la force de l'âge accusés avec une exagération significative. Une parure multiple charge ces formes outrées, dont l'effet touche au ridicule. Elle se compose d'une sorte de haute stéphané striée en sens divers, de boucles d'oreilles, d'un étroit collier qui porte suspendue une étoile à huit rayons, d'une plaque rectangulaire attachée sur la poitrine par des chaînes croisées, enfin de plusieurs anneaux autour des poignets et des chevilles (1) (fig. 483). » Le Musée britannique possède un certain nombre de ces curieuses figurines (fig. 484).



FIG. 483.
ISTAR, LA VÉNUS BABYLONIENNE.
(Musée du Louvre.)

Une vitrine plate de la collection de Morgan, au Louvre, réunit une grande quantité de petites figures en terre cuite. Nous en avons déjà signalé quelques-unes (fig. 481) mais il y a lieu d'y revenir, car à côté du

de Bagdad), dont une debout sur la croupe de deux animaux couchés est particulièrement longue et élancée. Une statuette bronze (nº 149, musée du Louvre, *Antiquités assyriennes*, par POTTIER), se rattache à ce dernier type.

(1) *Catalogue des figurines antiques*, p. 32.



FIG. 484. — STATUETTES DE TERRE CUITE DE BABYLONIE. TYPE DE LA DÉESSE ISTAR.
(Musée britannique.)



FIG. 485. — FIGURINES EN TERRE CUITE DE LA COLLECTION DE MORGAN.

A l'opposé du groupe de la figure 481, sont réunis les exemples du type de la déesse impudique décrite par Heuzey, avec une exagération encore plus considérable du volume des cuisses dont on voit des degrés variés.

type de la Vénus impudique, on y trouve la plus habile, la plus rationnelle et même la plus noble interprétation du nu féminin. C'est à leur sujet que Heuzey, pour expliquer cette étonnante perfection, invoque l'influence du type de la Vénus grecque. Quelles que soient l'origine de ces



Fig. 486. — Figurines en terre cuite de la collection de Morgan.

Enfin un troisième groupe pour ainsi dire intermédiaire réunit, dans la rangée du haut, des déesses pressant sur leurs seins mais dont la nudité, qui n'a rien de choquant, se rapproche de celle des figures du premier groupe et, dans la rangée du bas, des figurines dont les mains se croisent au-dessous de la poitrine, dont les cuisses sont minces comme dans le premier groupe, mais dont le triangle sexuel est exagéré.

curieuses figurines et les influences variées qui ont présidé à leur réalisation, notre rôle se borne à l'étude de la forme du nu. Or quel riche champ d'observation nous offre cette collection à ce seul point de vue! Nous y reconnaissons d'abord les types déjà signalés, celui dont la nudité est chaste sans exagération du volume des cuisses, ni brutale accentuation du triangle sexuel et dont nous avons déjà parlé (fig. 481). Les deux mains,

sur ces figurines, sont croisées au-dessous des seins, suivant le geste chaldéen. Mais à côté, nombreux sont les exemples de la Vénus orientale à l'impudique nudité décrite par Heuzey. Ce groupe, dont nous avons réuni quelques spécimens (fig. 485), offre un certain nombre de variantes du type. Sur quelques-uns, l'exagération du volume des cuisses atteint un degré qui dépasse l'imagination. On dirait un vaste pantalon à la hussarde serré aux genoux et s'y terminant. Rien d'aussi volumineux



Fig. 487. — Statuettes babyloniennes.

(Musée du Louvre.)

ne se voit sur les statuettes de même catégorie au Louvre et au Musée britannique. Sur d'autres, les cuisses ont un développement plus modéré, mais sur toutes, les genoux sont le siège de deux plis horizontaux fortement accentués, le triangle sexuel est très exagéré et les deux mains pressent les seins.

En outre de ces deux catégories nettement tranchées, on voit d'autres figurines qui échappent à la classification morphologique précédente. Nous en avons réuni quelques-unes figure 486. On y voit des statuettes dont les mains pressent les seins et dont le reste du corps n'en est pas moins traité avec finesse et modération, se rapprochant en cela de la petite Vénus de la figure 482. Sur l'une d'elles, en particulier, dans la rangée du haut de la figure, non seulement le ventre est d'un modelé délicat, mais les cuisses et les genoux sont habilement traités. D'autres, au contraires (deuxième

rangée de la figure), croisent les mains sous les seins suivant le geste de la tradition chaldéenne qui éloigne toute idée voluptueuse, possèdent des cuisses d'un développement fort modéré et néanmoins se voient affligées d'un triangle sexuel démesuré.

Il résulte de ceci qu'une classification rigide de ces statuettes est impossible. Ce qu'il importe de retenir, c'est la perfection du modelé dont témoignent certaines d'entre elles.

C'est ici le lieu de rappeler les curieuses statuettes féminines d'origine babylonienne et dont on voit des spécimens dans tous les musées (fig. 487 et 489). En terre cuite ou en albâtre, debout ou couchées sur le côté, elles se distinguent par des hanches très volumineuses qui rappellent la stéatopygie, mais elles n'ont rien de l'indécence de la Vénus babylonienne.



Fig. 488.
Stèle de Naram-Sin, roi d'Agadé.
(Musée du Louvre.) (Phot. A. Giraudon.)

DU MOUVEMENT

L'art chaldéen ne nous laisse que peu à dire sur les attitudes et les mouvements. Les grandes statues debout ou assises ont la rigidité des œuvres primitives. Dans les œuvres de petite dimension, les attitudes sont plus variées. Des figurines en bronze nous montrent un *dieu agenouillé*. D'autres également de bronze levant les bras en l'air soutiennent une corbeille placée sur la tête. Ce geste est assez bien rendu, mais les formes du nu sont grossières.

Dans les plus anciens bas-reliefs, les gestes des personnages sont limités à un petit nombre et d'ordinaire assez gauchement traduits, ainsi qu'on

le voit sur la stèle des Vautours, monument élevé par le roi Eannadou (fig. 470). Un progrès considérable est réalisé à l'époque des rois d'Agadé. Plusieurs fragments d'une stèle reproduits par Heuzey (1) montrent des gestes fort expressifs. Un guerrier lève une masse d'armes sur un vaincu qu'il retient par la barbe, un autre soldat terrasse un ennemi suppliant en lui mettant le pied sur le ventre et en le frappant de son casse-tête, etc...

Mais la pièce la plus remarquable est la grande stèle de victoire de la même époque, élevée par le roi Naram-Sin. On y voit déjà des figures entièrement nues fort intéressantes où les muscles volumineux commencent à se dessiner, on y voit également quelques gestes bien observés, comme l'action de tirer de l'arc ou celle de frapper l'ennemi avec la masse d'armes (fig. 488). Toutes ces figures posent les deux pieds de profil à terre dans toute leur étendue, mais sur quelques-unes une jambe est levée, la cuisse presque horizontale, et nous devons voir là la première tentative pour représenter la marche en montant sur un terrain escarpé, formule dont l'art assyrien usera largement par la suite. Nous ne trouvons d'ailleurs, dans tout l'art chaldéen, rien d'analogue aux essais si heureux de la figuration de la marche que nous montrent quelques très anciens spécimens de la primitive Égypte.

Par contre, l'art chaldéen nous a laissé quelques dessins d'animaux, en gravure sur coquille, d'une vérité parfaite et d'un mouvement hardi et très justement observé.

(1) *Catalogue des Antiquités chaldéennes*, p. 130.



Fig. 489. — Statuettes de femmes type babylonien.
(Musée britannique.)

III

ART ASSYRIEN



Fig. 490. — Guerriers assyriens.
(Musée du Louvre.)
(Phot. A. Giraudon.)

ART ASSYRIEN

L'art assyrien a son berceau en Chaldée. Malgré un long intervalle d'une quinzaine de siècles, il en découle directement. Il en a reçu son inspiration et jusqu'à ses moyens d'expression. Toutefois, dans les manifestations qui sont parvenues jusqu'à nous de ces deux arts si étroitement apparentés, une singulière opposition se montre. L'art chaldéen est représenté, dans nos musées, par ce magnifique groupe de rondes-bosses de grande dimension, statues d'anciens souverains méticuleusement et très habilemont taillées dans la matière la plus dure. De petits bas-reliefs seulement les accompagnent, quelques-uns en matière dure, le plus grand nombre en calcaire.

L'art assyrien, contrairement à l'art chaldéen, n'a pour ainsi dire pas connu la ronde-bosse. On ne possède de lui qu'un petit nombre de statues de grande dimension, toutes droites et comme enfermées dans l'étui d'une

l'outil. Même les détails minutieux, les multiples ornements commandés par le goût oriental sont faits de pratique et se répètent indéfiniment. A vrai dire, il y a dans cette richesse beaucoup de monotonie, ce qui n'empêche pas la main-d'œuvre d'être souvent inégale. Le tout donne une grande impression d'unité et montre la puissance d'une conception d'ensemble fondée sur la tradition...

« Dans les arts du dessin, et particulièrement dans la sculpture, le progrès décisif et profond, celui qui demande le plus de temps et d'étude, c'est le perfectionnement de la figure humaine. A cet égard, l'école assyrienne est stationnaire; disons même qu'elle n'a pas retrouvé la saveur originale que l'étude directe et sincère de la nature donnait aux œuvres des vieux maîtres chaldéens. De leur enseignement, elle a conservé le goût des formes robustes et trapues, où la beauté inséparable de la force se traduit par le modelé ressenti des musculatures. Seulement, elle a ramené ses modèles à un type unique, dont toutes les parties, comme des formules invariables, occupent une place fixe et sont tracées d'avance. Il y a notamment deux ou trois morceaux de nu, sortant du costume, un bras et surtout une jambe, qui sont en eux-mêmes de véritables chefs-d'œuvre, d'une construction anatomique saisissante, sinon absolument correcte; mais les muscles, les tendons y sont découpés et juxtaposés comme les pièces d'une armure... Scènes de chasse, scènes de bataille, il n'y a toujours, en réalité, qu'une seule et même figure plusieurs fois répétée, avec les mêmes muscles saillants, depuis le dieu et le roi jusqu'au moindre serviteur, et l'artiste ne réussit pas sans contrainte à la mettre en action dans des positions différentes. Les autres parties du nu se montrent-elles par hasard à découvert, comme le torse, le dos, la poitrine, le ciseau devient hésitant, inexpérimenté, et la pauvreté des formes trahit l'inhabileté à interroger directement la nature... La souplesse des extrémités, des mains en particulier, cette pierre de touche de la science réelle d'une école, laisse beaucoup à désirer...

« Les traits du visage conservent d'ailleurs tous les caractères du type chaldéen. Ce sont les mêmes yeux, très grands et toujours dessinés de face, les mêmes sourcils épais et croisés. Le nez qui, à la plus belle époque de la sculpture chaldéenne, tendait à devenir droit ou presque droit, s'arque de nouveau, mais avec noblesse, comme dans les belles têtes sémitiques et sans revenir à l'exagération archaïque du premier profil chaldéen. La bouche

est bien découpée, le menton assez fin et rond, mais amolli et empâté en dessous, dans les figures imberbes, par une courbe qui accuse l'embonpoint comme un caractère de dignité et de beauté florissante, conforme au goût oriental. Cependant, les lignes de profil, en se précisant davantage, ont gagné quelque chose, il faut le reconnaître, en fermeté et en caractère. »

J'ai tenu à citer tout au long cette page du maître orientaliste dans laquelle se trouvent, fixés en des termes si nets, si précis, définitifs en un mot, les grands caractères de l'art assyrien, sa filiation avec l'art chaldéen, et jusqu'aux principaux traits du type humain qu'il a créé.

Je me contenterai d'y ajouter ma modeste contribution en portant l'analyse anatomique sur les parties découvertes des figures assyriennes.

Contrairement à ce qui a lieu dans le bas-relief égyptien, où nous avons vu la tête de profil, les épaules de face, le bassin de trois quarts et les jambes à nouveau de profil, dans le bas-relief assyrien la figure est tout entière d'un profil assez correct (fig. 490). Mais il y a quelques exceptions. Assez souvent, le profil est complet et une seule épaule est visible. D'autres fois, le buste est plus ou moins de trois quarts et l'épaule la plus éloignée du spectateur apparaît. Ceci s'observe surtout lorsque le bras fait un geste qui porte cette épaule en avant. Mais il arrive aussi, sur certaines figures, que les deux épaules sont carrément de face (exemple : stèle de Samsi-Raman, génie à deux ailes (Musée britannique), etc., sans que le mouvement des bras y prête.

Lorsque, au contraire, des actions fréquemment reproduites, comme le tir à l'arc, le lancer du javelot, etc., portent les deux épaules en sens contraire et tendent à placer leur axe transversal dans le plan du tableau, toute la moitié supérieure du torse se présente de face, le bassin de trois quarts servant d'intermédiaire avec le profil des jambes.

Il est aisé de définir la formule du nu adopté par l'art assyrien, formule unique, toujours la même, et dont les traits conventionnels n'en sont pas moins tirés de la nature, formule nette, précise et complètement opposée à celle adoptée par l'art égyptien.

L'art assyrien reçoit de la Chaldée le goût de l'accentuation musculaire. C'est aux membres surtout que le dessin des muscles revêt cette outrance si particulière, que Heuzey les compare à des pièces d'armure juxtaposées. Il n'en est pas moins d'une vérité et souvent d'une justesse anatomiques, qui ressortiront des descriptions que nous allons entreprendre.

MEMBRE SUPÉRIEUR

En ce qui concerne le membre supérieur, le nombre des formules inlassablement répétées est plus considérable que pour les jambes. Il n'en est



FIG. 493. — GUERRIER.
(Khorsabad, palais du roi Sargon. Musée du Louvre.)
(Phot. A. Giraudon.)



FIG. 494. — LE HÉROS GHILGAMÈS ÉTOUFFANT UN LION.
(Musée du Louvre, n° 17.)

pas moins assez restreint. On peut les résumer de la façon suivante :

C'est d'abord l'extension complète, l'avant-bras étant en supination, avec le poing fermé ou non et sous deux aspects seulement, en avant ou en arrière ; puis, l'avant-bras est fléchi à angle droit sur le bras, avec aussi le poing fermé ou la main ouverte et sous les deux mêmes aspects que précédemment. Mais, ici, il y a plusieurs variantes qui résultent de

la pronation de l'avant-bras, geste nécessaire pour présenter la pomme de pin ou s'appuyer sur le pommeau de l'épée, ou même de la supination nécessitée par d'autres gestes.

Lorsque le membre supérieur est représenté étendu, l'avant-bras étant en supination, le rapport des axes des deux grands segments qui le composent, bras et avant-bras, est très fidèlement observé, et ce dernier, dévié en dehors, fait avec le premier un angle obtus ouvert en dehors, de telle sorte que l'axe du bras prolongé ne passe pas au milieu du poignet, mais plus ou moins près de son bord interne (fig. 493 et 494). C'est là un fait d'une exactitude rigoureuse, dont je ne connais point d'exemple dans l'art égyptien qui, d'ailleurs, représente le membre supérieur presque toujours en pronation ou en demi-pronation.

Les modelés musculaires (fig. 495), toujours puissants, tirent leur origine de l'observation de la nature et, à l'exception du bras, vu le plus souvent dans sa partie inférieure seulement, sont, comme il convient, très différents à l'avant-bras, suivant qu'il présente sa face antérieure ou sa face postérieure.

Le bras est marqué d'un gros relief longitudinal, qui répond bien au biceps, et d'un second relief plus étroit, placé en dedans et représentant le bord interne du triceps, d'autant plus visible que le bras est souvent vu un peu de trois quarts. Ces modelés sont assez corrects lorsque le bras présente sa face antérieure, mais, lorsqu'il est vu en arrière, ils ne sauraient expliquer la forme très apparente, sous ce point de vue, du gros muscle triceps. Il y a là une confusion ou une erreur que seul explique le souci de simplifier les formules que l'artiste avait à copier.

Quoi qu'il en soit, il est curieux de constater que l'art assyrien n'a pas tenu compte du modelé du muscle triceps, que l'art chaldéen a reproduit avec tant de bonheur et que l'art égyptien, de son côté, est loin d'avoir négligé.

En ce qui concerne l'avant-bras; la différenciation des faces antérieure et postérieure est très nettement indiquée.

En avant, les deux masses musculaires latérales sont bien notées, séparées toutefois par un sillon trop accentué (fig. 495 A). La masse interne s'arrête brusquement au niveau du coude, à la saillie osseuse de l'épitrochlée, mais la masse externe, qui s'arrête à la même hauteur, devrait remonter un peu plus haut pour venir mourir sur le bras

En arrière, les muscles, assez fidèlement reproduits, font voir les modelés suivants (fig. 495 B) :

En haut et en dehors, un relief assez fort répond à la masse com-

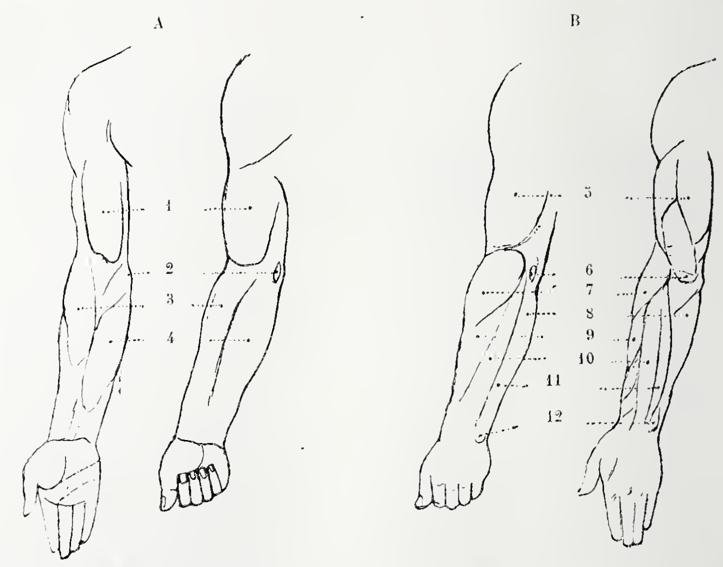


Fig. 495. — Membre supérieur assyrien en supination comparé au membre supérieur d'un modèle dans la même position.

A. Vue antérieure. — B. Vue postérieure.

1, biceps ; 2, épitrochlée ; 3, masse musculaire externe de l'avant-bras ; 4, masse musculaire interne ; 5, triceps ; 6, olécrane ; 7, masse commune au long supinateur et au premier radial ; 8, masse musculaire interne ; 9, deuxième radial ; 10, extenseur commun ; 11, cubital postérieur ; 12. apophyse styloïde du cubitus.

mune au long supinateur et au premier radial ; il est séparé du bras par un sillon trop net qui ne s'explique que dans la flexion de l'avant-bras sur le bras, mais qui, au point de vue de l'application des formules tracées d'avance, permettait aux artistes de ne faire aucune différence entre l'avant-bras étendu et fléchi.

Au niveau du coude, en dedans de cette grosse saillie musculaire, une dépression répond à la fossette condylienne, d'où partent les reliefs obliques des autres muscles de la région. On peut y reconnaître, en allant

de dehors en dedans, le second radial, l'extenseur des doigts et, contre le bord interne, le cubital postérieur, dont la saillie se termine au poignet par le relief nettement isolé de l'apophyse styloïde du cubitus.

Sur le bras étendu (fig. 496 et 497), cette notation anatomique n'est pas aussi correcte que sur le bras fléchi où elle ne laisse pour ainsi dire rien à



Fig. 496. Génie ailé a tête d'aigle (détail).
(Musée du Louvre, nº 23 du *Catalogue.)*

désirer (fig. 498 et 499). Dans le premier cas, en effet, la saillie qui peut être attribuée au second radial remonte beaucoup trop haut, jusqu'à la fossette condylienne, au lieu de disparaître sous le premier radial, vers le tiers supérieur de l'avant-bras.

La main qui termine l'avant-bras, vue en avant ou en arrière, peut être ouverte ou fermée.

Le poing fermé, comme dans l'art égyptien, montre les doigts fléchis parallèlement entre eux dans la paume de la main, et le pouce est appliqué, sans mouvement d'opposition, sur la face externe de l'index. Toutefois,

lorsque la main fermée serre un objet, le pouce vient se placer du côté opposé aux doigts de façon que cet objet paraît toujours saisi entre le pouce et les doigts (fig. 496 et 497).

Souvent, le poing est incliné sur le bord cubital; il en est de même parfois de la main ouverte, qui se place ainsi naturellement.



Fig. 497. — Bas-relief mythologique.
(Musée britannique.)
(Phot. Mansell et Cie.)

Les doigts, lorsqu'ils sont étendus, sont dessinés sommairement, sans le soin qu'y avait apporté la sculpture chaldéenne et, quant à la longueur relative des doigts, il ne semble pas y avoir de règle fixe comme en Égypte; tantôt c'est l'index qui l'emporte sur l'annulaire, tantôt c'est l'inverse; d'autres fois, il y a égalité. Toutefois, une règle constante, qui semble bien héritée de Chaldée, c'est la longueur exagérée des deux derniers doigts et, en particulier, du cinquième (fig. 499).

Le membre supérieur étendu peut être également vu par le dehors, l'avant-bras étant en demi-pronation ou en pronation complète (fig. 500). On constate alors, en comparant le dos de l'avant-bras à celui d'un modèle placé dans la même position, que la musculature est loin d'être aussi exacte que tout à l'heure, l'artiste se servant à très peu près du même

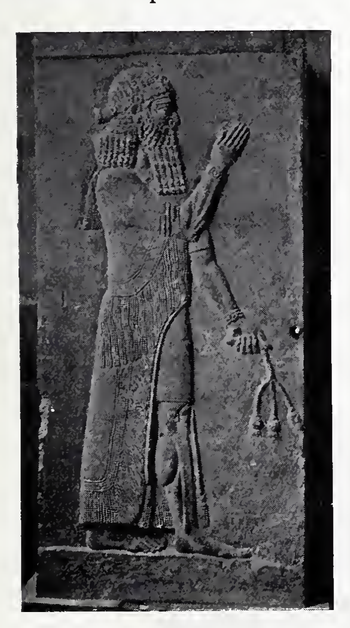


Fig. 498. — Personnage adorant et offrant la tige de pavots. (*Musée du Louvre*, n° 26.)



Fig. 499. Détail de la figure précédente. (*Phot. A. Giraudon.*)

poncif, sans avoir égard à la position différente de l'avant-bras et au point de vue différent. Toutefois on remarquera entre A et B (fig. 500) des différences qui sont dans le sens de la vérité. Dans le dessin B, une grosse difficulté pour l'artiste assyrien (il en a été de même pour l'artiste égyptien) provient de son inhabileté à dessiner les doigts en perspective et la main qui devrait être vue par son bord interne présente inconsidérément sa face dorsale (fig. 501, 502 et 490).

Le même membre supérieur étendu peut être vu par le dedans au lieu

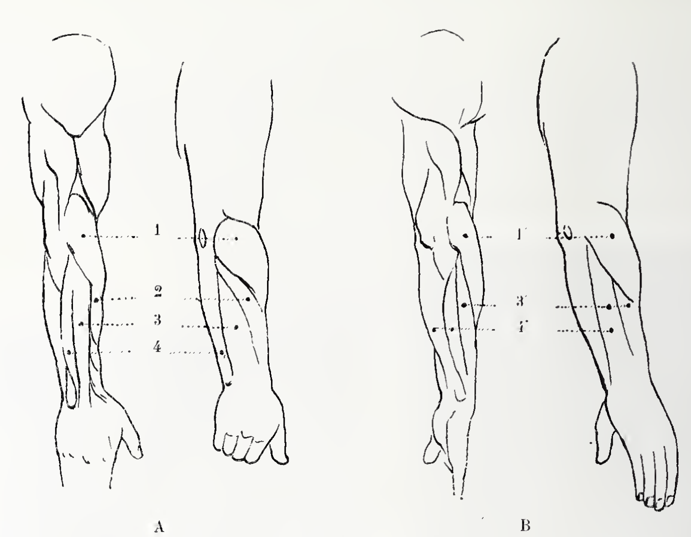


Fig. 500. — Membre supérieur assyrien vu par le dehors, l'avant-bras en demi-pronation A et en pronation complète B comparé au membre supérieur d'un modèle dans la même position.

1 1', masse commune au long supinateur et au premier radial; 2, deuxième radial; 3 3', extenseur commun; 4, cubital postérieur.



Fig. 501. — Scène de transportation d'un peuple vaincu.
(Palais d'Assourbanipal. Ninive. Musée du Louvre.)
(Phot. A. Giraudon.)

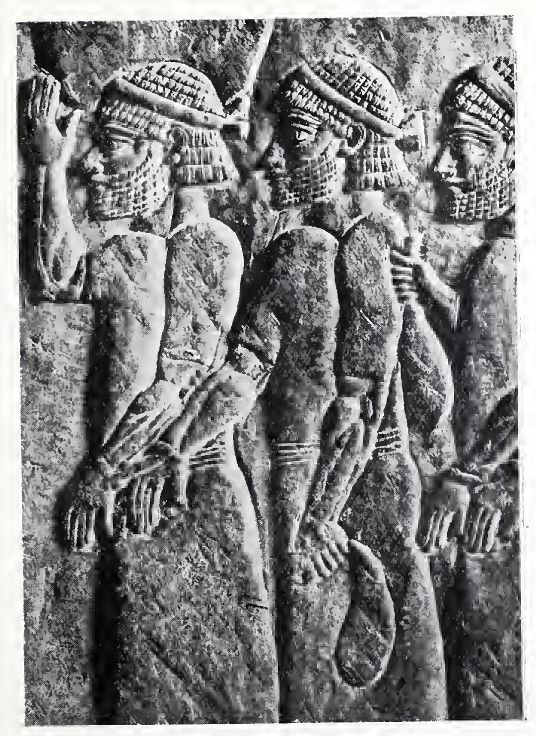


Fig. 502. — Détail du bas-relief de la figure précédente.
(Musée du Louvre.)

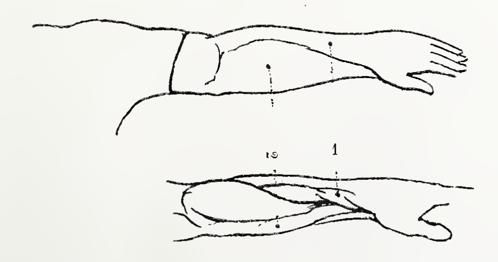


Fig. 503. — Avant-bras assyrien en pronation vu par le bord interne (Fig. 504) comparé a un bras de modèle dans la même position.
1, muscles externes de l'avant-bras; 2, muscles antérieurs de l'avant-bras.

d'être vu par le dehors comme tout à l'heure, et la main montre alors le pouce au lieu de présenter le petit doigt (fig. 503 et 504). On constate alors



Fig. 504. — Serviteur conduisant un cheval chargé.
(Musée britannique.)
(Phot. Mansell et Cie.)

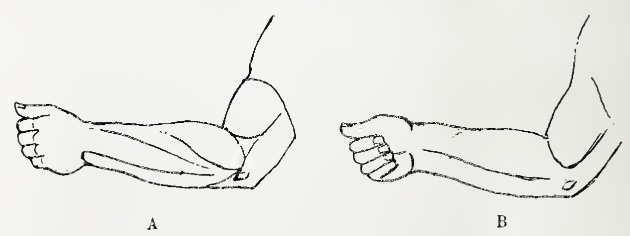


Fig. 505. — Avant-bras assyrien en supination, fléchi a angle droit.
A. Vue postérieure. — B. Vue antérieure.
Les modelés musculaires sont les mêmes que ceux de la figure 495 où le coude est en extension.

un très louable effort de l'artiste pour rendre la rotation de l'avant-bras par une ligne oblique qui traverse l'avant-bras et partie non loin du bord externe vient mourir sous la racine du pouce (Fig. 502 et 504).

Lorsque le membre supérieur est fléchi au coude, qu'il décrive ainsi un angle plus ou moins fermé ou ouvert, les modelés musculaires sont les mêmes (fig. 505) que sur le membre en extension (fig. 495), et l'on voit que les mêmes poncifs devaient servir aux artistes, ce qui explique la sépa-



Fig. 506. — Guerrier assyrien (détail). (*Khorsabad. Palais du roi Sargon. Musée du Louvre, nº 32.*)

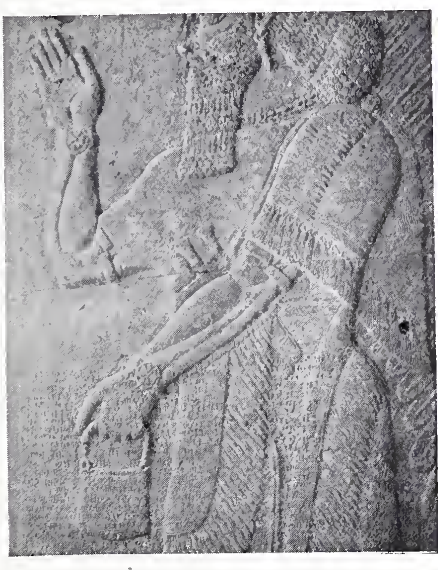


Fig. 507. — Génie ailé faisant le geste d'adoration. (*Musée du Louvre, nº 3.*)

ration trop nette, sur le membre supérieur étendu, entre l'avant-bras et le bras (fig. 506 et 507). Le dos de l'avant-bras fléchi du guerrier de la figure 506, en outre de l'exactitude anatomique, est d'une souplesse de modelé rare dans l'art assyrien mais qui peut rivaliser avec les meilleurs morceaux des arts postérieurs. Toutefois l'auteur de ce bas-relief n'en a pas moins traité les jambes avec l'outrance ordinaire.

Mais, comme nous l'avons dit plus haut, il arrive que l'avant-bras fléchi se met parfois en pronation. Il en résulte les nouveaux modelés musculaires suivants.

Si l'avant-bras est vu par le dedans, les deux masses musculaires qui le composent se fondent en une seule. Lorsqu'elles persistent encore, distinctes ou même séparées par un sillon profond, il faut l'attribuer vraisemblablement à une inadvertance de l'artiste. Quelquefois on voit,

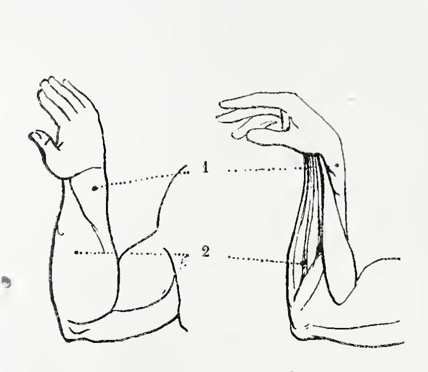


Fig. 508. — Avant-bras fléchi a angle droit et en pronation vu par le dedans (fig. 497, 525, 529) comparé a un avant-bras de modèle dans la même position.

1, muscles externes ; 2, muscles antérieurs.

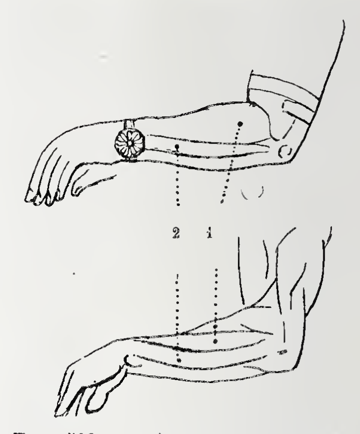


Fig. 509. — Avant-bras assyrien fléchi a angle droit, en pronation, vu par le dehors (fig. 510), comparé a un avant-bras de modèle dans la même position.

1, muscles externes et extenseur commun ; 2, cubital postérieur.

partant du pouce, un large sillon ou méplat oblique, qui indique très justement la rotation de l'avant-bras (fig. 508).

Vu par le dehors, le modelé de l'avant-bras est plus caractérisé. Le poignet montre son bord interne, où la saillie de l'apophyse styloïde du cubitus est masquée par la rosace d'un bracelet. Au coude, la saillie de l'épicondyle, découvert dans ce mouvement, est fort correctement représentée. De cette saillie, un relief trop isolé peut-être court le long du bord de l'avant-bras et représente le muscle cubital postérieur. Au-dessous, c'est la masse des muscles antérieurs; au-dessus, tous les autres muscles de la région sont confondus en une même saillie. La main présente son bord



FIG. 510. — ASSHUR-IZIR-PAL, LA MAIN SUR LE POMMEAU DE SON ÉPÉE.
(Musée britannique.)
(Phot. Mansell et Cie.)

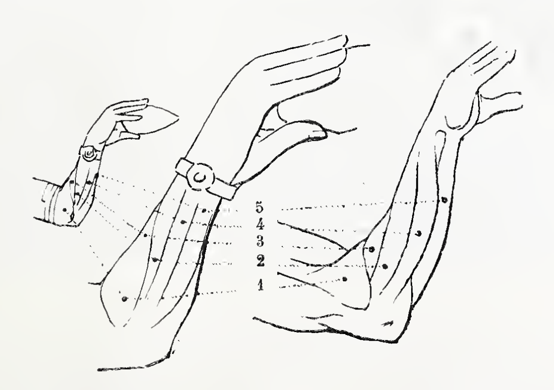


FIG. 511. — DEUX AVANT-BRAS ASSYRIENS FLÉCHIS ET EN PRONATION, VUS PAR LE DEHORS (fig. 512 et 513), COMPARÉS A UN AVANT-BRAS DE MODÈLE DANS LA MÊME POSITION.

1, long supinateur et premier radial; 2, extenseur commun; 3, deuxième radial; 4, cubital postérieur; 5, muscles antérieurs.

interne, et les doigts, dessinés dans une perspective insuffisante, sont très sommairement indiqués (fig. 509 et 510).

La main dans ce geste repose sur le pommeau de l'épée.



Fig. 512. — Avant-bras d'une figure de génie ailé tenant de la main droite la pomme de cèdre.
(*Musée du Louvre*, nº 22.)

Le même geste se reproduit dans la présentation de la pomme de pin. La figure 511 dans laquelle les avant-bras assyriens appartiennent aux personnages des figures 512 et 513, donne l'explication de la musculature assez correctement reproduite par l'artiste assyrien.

L'avant-bras de la main sur le pommeau de l'épée (fig. 510) modifie sa musculature lorsque la main se met en supination dans le geste conventionnel de déférence (fig. 514) ou pour porter un fardeau (fig. 513). Les

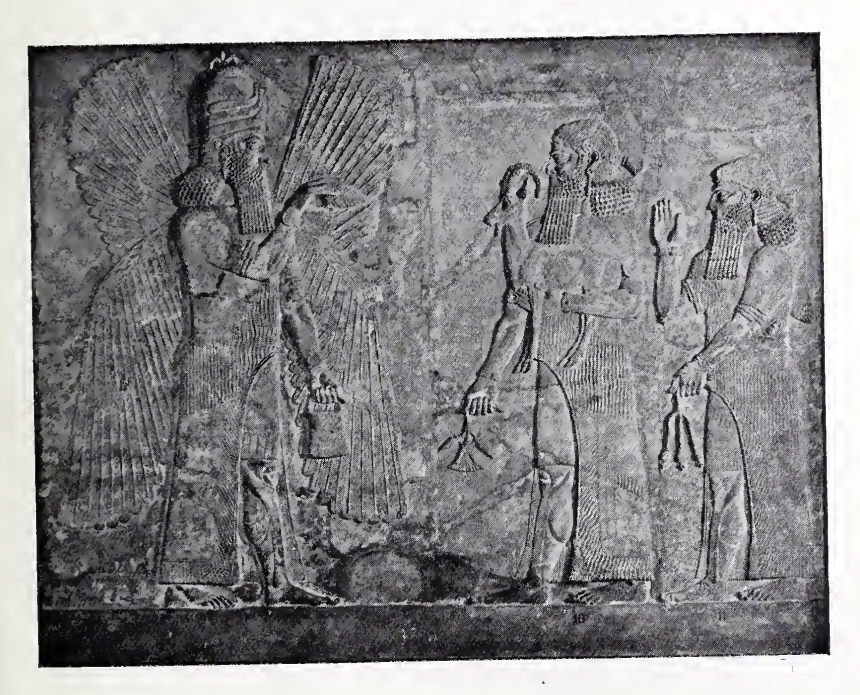


Fig. 513. — Scène d'offrande.
(Khorsabad. Musée du Louvre.)
(Phot. Giraudon.)

raits de ces deux derniers avant-bras ont été dans la figure 515 rapprochés de deux avant-bras de modèle dont l'un est en demi-pronation et l'autre en supination. On voit alors comment l'artiste, entraîné toujours par le dessin des faces, reproduit alors la demi-pronation qui montre le dos de l'avant-bras plutôt que la supination qui en présente le bord externe.

Le geste du membre supérieur levé pour frapper du poignard reproduit

sur certains bas-reliefs mythologiques (fig. 524, 525, 529), soulève un problème de musculature assez complexe dont l'artiste a su se tirer assez



Fig. 514. — Le roi et ses grands officiers (détail).
(Musée du Louvre.)
(Phot. A. Giraudon.)

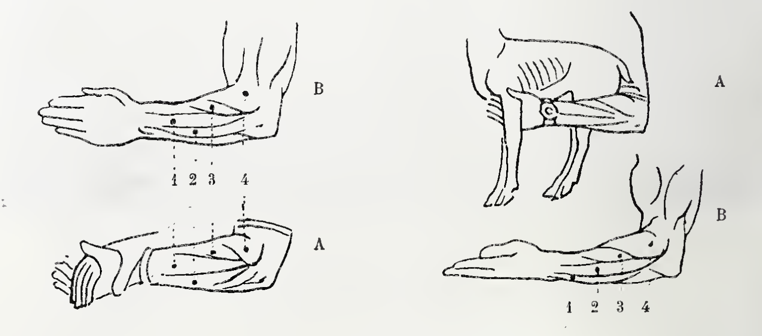


Fig. 515. — Deux avant-bras assyriens, A A', fléchis a angle droit et en supination (fig. 513 et 514) comparés a deux avant-bras de modèle fléchis dont l'un est en supination, B', et l'autre en demi-pronation B.

1, cubital postérieur; 2, extenseur commun; 3, deuxième radial; 4, premier radial et long supinateur.

habilement. L'avant-bras se plaçant en supination dans ce mouvement, il arrive que l'avant-bras apparaît par son dos lorsque le sujet est vu en avant par le spectateur, tandis qu'il montre sa face antérieure lorsque le

sujet est vu en arrière. Disposition contrastée que l'artiste a fort bien

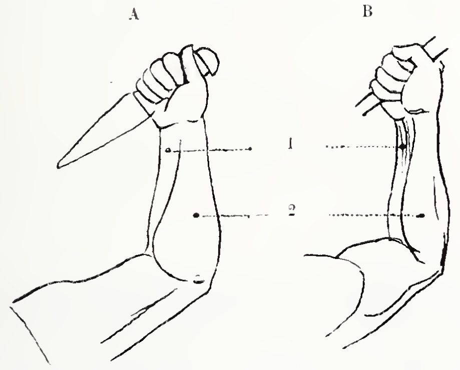


Fig. 516. — Avant-bras assyrien (A) en supination, le membre supérieur étant levé, vu par sa face antérieure (fig. 529) comparé a un avant-bras de modèle dans la même position (B).

1, muscles antérieurs; 2. muscles externes.

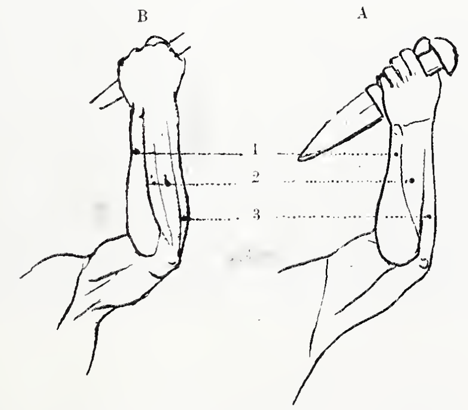


Fig. 517. — Avant-bras assyrien (A) en supination, le membre supérieur étant levé, vu par sa face postérieure (fig. 525 et 524), comparé a un avant-bras de modèle (B) dans la même position.

1, muscles du bord interne; 2, extenseur commun et cubital postérieur; 3, muscles externes.

observée et qu'il a réalisée dans ses traits principaux comme le montrent les figures 516 et 517.

MEMBRE INFÉRIEUR

Les personnages des bas-reliefs assyriens portent une robe qui, s'arrêtant au-dessus du genou, laisse voir à nu les jambes, dont le rendu anatomique



Fig. 518. — Soldats apportant le char du roi (détail).
(*Musée du Louvre*, n° 39.)

compte parmi les réalisations les plus surprenantes de l'art de ces anciennes civilisations et forment, avec la jambe du « nu » égyptien, le contraste le plus saisissant.

Les deux jambes, toujours dessinées de profil, montrent, l'une à côté de l'autre, leurs modelés dont l'opposition résulte d'une fort juste compréhen-

sion de la nature. Seuls, les genoux ont une tendance à confondre leurs formes. Et c'est alors la face interne qui semble prévaloir. Sur certains bas-reliefs, ils sont presque complètement semblables.

Lorsqu'ils sont le plus nettement différents, voici ce qu'on observe (fig. 518) :

En dedans, la rotule est représentée par une petite saillie médiane, flanquée en haut et en bas de deux saillies obliques qui peuvent représenter, celle d'en haut, l'angle supérieur de l'os plus détaché suivant la méthode propre à l'art assyrien, et, celle d'en bas, le peloton adipeux sous-rotulien interne; mais sur la face externe, la même région est occupée par de gros bourrelets superposés, au nombre de trois ou quatre, et qui, par leur forme et leur situation, ne répondent plus à rien.

L'extrémité inférieure du gros muscle quadriceps de la cuisse, plus puissant, dans la nature, sur la face interne que sur la face externe, coiffe la rotule, en haut et en arrière, sous la forme d'une masse unique, comme dans l'art égyptien. Mais c'est dans leur moitié postérieure que les genoux se rapprochent le plus de la nature. En effet, la face interne est le siège, en cet endroit, d'un grand plan puissant qui se continue en bas avec la face interne du tibia et reproduirait d'irréprochable façon l'extrémité inférieure du couturier, si, vers le haut, il s'inclinait moins en arrière. Sur la face externe, il est impossible de ne pas reconnaître, en une saillie plus limitée, mais également trop inclinée en haut et en arrière, le muscle biceps crural qui s'attache en bas à la tête du péroné.

Mais c'est à la jambe surtout que les formes ont une exactitude surprenante, qui laisse bien en arrière l'interprétation qu'en a donnée l'art égyptien. C'est d'abord, à la face interne, la belle et large surface qui occupe toute la hauteur de la jambe et, s'achevant en bas par la saillie de la malléole interne, reproduit on ne peut mieux la face interne du tibia, entièrement sous-cutanée. En arrière, un jumeau interne se développe, puissant, arrondi par en bas et surmontant un soléaire, dont le bord interne ne remonte pas au-dessus du tiers supérieur de la jambe, comme il est exact, et contrairement à ce que l'on observe dans l'art égyptien, qui le fait remonter jusqu'en haut au détriment du jumeau interne

A la face externe, c'est le plan, trop étroit, il est vrai, mais très bien placé des péroniers, qui se termine en bas par la saillie de la malléole externe, en arrière duquel le bord externe du soléaire remonte jusqu'en haut de la jambe, pendant qu'il vient mourir en bas sur le tendon

d'Achille; et, pour terminer, le relief du jumeau externe. Il convient de faire remarquer l'observation si juste de la forme différente des deux jumeaux, l'interne, beaucoup plus volumineux, descendant plus bas et terminé par une courbe, l'externe, moins puissant, s'arrêtant plus haut et se terminant en pointe (fig. 518 et 519). Il est impossible de mieux résumer ces formes si précises.

Les saillies malléolaires sont moins exactes, l'externe ne descendant pas toujours assez bas. Toutefois, la fusion de l'interne avec le plan dû au tibia

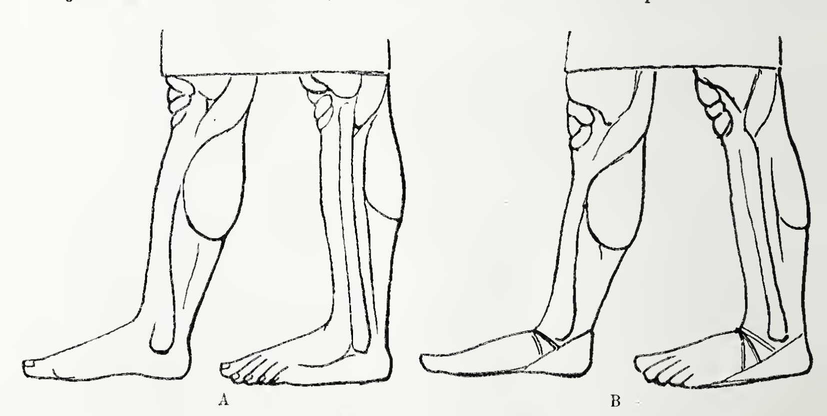


Fig. 519. — Jambes de personnages assyriens.
A. Roi de la fig. 529. — B. Jambes d'un soldat apportant le char du roi.

et, au contraire, l'isolement de l'externe qui occupe le milieu du cou-de-pied, sont des détails fort bien observés.

Les pieds sont, comme les jambes, très exactement différenciés, ce que l'art égyptien n'a pas toujours fait. Celui qui est vu en dedans montre le gros orteil et une ébauche de la voûte plantaire, car le pied n'est pas cambré et le dos en est peu saillant. Sur l'autre pied, les orteils sont dessinés obliques par rapport à l'axe du pied, le second plus court que le premier et les autres diminuant progressivement et régulièrement de longueur jusqu'au cinquième, très court et reposant sur le sol. Le bord externe du pied longe le sol et le talon est court. La face externe du pied est sans accent, et la saillie du pédieux, si distincte sur le pied chaldéen, ne s'y voit guère.

La comparaison de ces muscles assyriens avec ceux de nos modèles

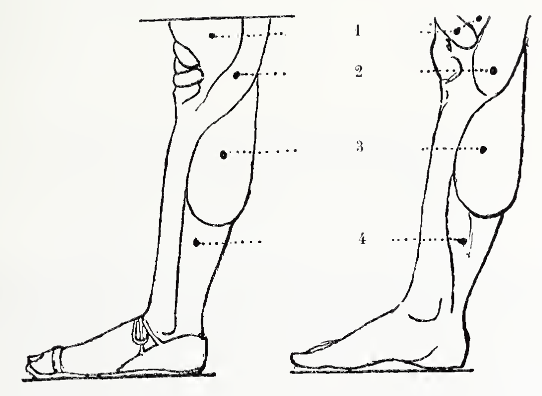


Fig. 520. — Face interne d'une jambe assyrienne comparée a une jambe de modèle vue sous le même aspect.

1, vaste interne; 2, couturier; 3, jumeau interne; 4, bord interne du soléaire.

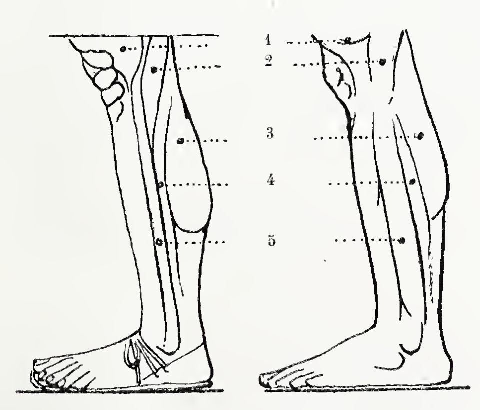


Fig. 521. — Face externe d'une jambe assyrienne comparée a une jambe de modèle vue sous le même aspect.

1, vaste externe; 2, biceps crural; 3, jumeau externe; 4, bord externe du soléaire; 5, péroniers.

s'impose et les figures 520 et 521 sont destinées à permettre ce rapprochement.

TORSE

Les torses nus sont très rares dans les bas-reliefs assyriens. On en chercherait vainement au Louvre, mais il en existe au Musée britannique plusieurs curieux spécimens.



Fig. 522. — Asshur-izir-pal et son armée traversant une rivière.
(Musée britannique.)
(Phot. Mansell et Cie.)

D'abord un bas-relief qui représente des soldats traversant une rivière sur des outres, nous montre, fait extrêmement rare, des personnages entièrement nus (fig. 522). Au torse, cette nudité se distingue par le dessin des côtes et par l'accentuation musculaire, déjà vue aux membres, et qui se traduit ici par la saillie du grand fessier vu de profil, cernée d'une entaille qui l'isole sous la forme d'un haricot, forme très exacte lorsque le muscle est contracté. La face externe de la cuisse est, en outre, parcourue de longs sillons destinés à rappeler la séparation des diverses parties du muscle quadriceps contracté.

Une figure d'enfant entièrement nu du musée du Louvre montre des modelés semblables. Il y a lieu d'insister ici sur le dessin vigoureux de la moitié inferieure de la cage thoracique, parce que c'est là un des traits les plus caractéristiques du torse assyrien ainsi que nous l'allons voir dans un



Fig. 523. — Figure d'enfant entièrement nu.
Extraite du bas-relief : Le char du roi Assourbanipal.
(*Musée du Louvre*, nº 62.)

instant, trait qui le sépare radicalement du nu égyptien, lequel ne connaît pas le dessin des côtes.

Mais les plus curieux, au point de vue du torse nu, sont plusieurs grands bas-reliefs du Musée britannique désignés sous le nom de bas-reliefs mythologiques.

On y voit le torse représenté en avant et en arrière. Un caractère commun aux deux figurations consiste dans la suppression, pour ainsi dire, de

l'épaule, contrairement à ce que l'on voit dans l'art égyptien, où l'épaule acquiert un développement exagéré. Ici, le haut du bras est comme engagé dans le torse même.

Au premier abord, un observateur peu attentif ne verrait guère de différence entre le dessin de la face antérieure et celui de la face postérieure. Mais en y regardant de près, nous relevons des détails fort caractéristiques, bien que très schématisés, qui différencient les deux faces de la façon la plus nette et qui sont évidemment empruntés à la nature même. Un bas-relief, représentant deux démons, est fort instructif à cet égard (fig. 524).

Ces deux personnages, à corps d'homme et à tête de lion, sont affrontés l'un à l'autre et, dans un geste identique, se menacent du poignard. L'un montre la face antérieure du torse, l'autre la face postérieure. La comparaison des deux morceaux d'anatomie est donc facile.

En avant, la poitrine est marquée par le relief uniforme du grand pectoral, avec l'indication très précise du mamelon, représenté par un petit cercle situé en bas et vers le bord externe de la région. En haut, de chaque côté du creux sus-sternal peu marqué, deux fortes saillies rondes représentent les extrémités internes des clavicules, dont le reste se perd dans la musculature de la région. Et la région sternale est le siège de plusieurs saillies ondulées qui schématisent, à n'en pas douter, l'angle sternal, si évident chez certains sujets, et la naissance des cartilages costaux aux bords du sternum souvent très visible, même chez des sujets musclés. Au-dessous des pectoraux, les régions sous-mammaires, qui reposent sur la partie inférieure de la cage thoracique, sont marquées, sur le modèle, par les modelés multiples d'un grand nombre de faisceaux appartenant à plusieurs muscles, sous lesquels le dessin des côtes inférieures apparait, donnant en somme une morphologie d'ailleurs assez complexe. L'art assyrien, suivant ses méthodes de simplification, a négligé les formes musculaires pour ne retenir que le modelé des arcs costaux. Entre les deux régions sous-mammaires, un grand plan uniforme marqué au milieu, sur ce bas-relief, du creux ombilical, représente l'abdomen.

En arrière, on retrouve également le dessin des côtes, en bas et en dehors, dans un endroit correspondant aux régions sous-scapulaires qui, sur le nu, laissent apparaître les modelés costaux. Quant à la région scapulaire elle-même, elle est fort bien caractérisée par un triangle, un peu

brutal il est vrai, mais qui représente assez bien le méplat de même forme



Fig. 524. — Sujet mythologique.
(Musée britannique.)
(Phot. Mansell et Cie.)

répondant, au milieu de la région, à la partie sous-cutanée du muscle sous-épineux.

Le milieu du dos est occupé par deux grands plans, qui naissent ensemble d'une saillie médiane située à la limite inférieure du cou et qui n'est autre que le relief de la proéminente (7[e] vertèbre du cou), auquel succède un long sillon médian. Ces deux grands plans, qui vont en s'élargissant par en

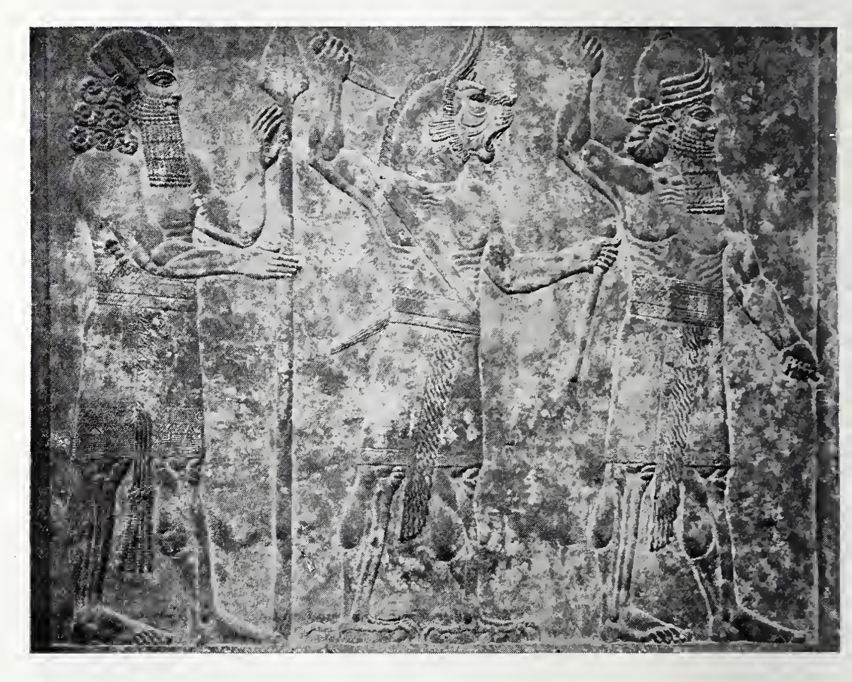


FIG. 525. — SCÈNE MYTHOLOGIQUE.
(Musée britannique.)
(Phot. Mansell et C[ie].)

bas, répondent fort bien, par leur situation et leur forme générale, à la longue région que nous avons décrite sous le nom de région spinale.

La poitrine se présente de face, mais le bassin est de trois quarts, comme sur les bas-reliefs égyptiens. Aussi, les contours du torse sont-ils en rapport avec cette orientation, épousant en avant la saillie de l'abdomen et, en arrière, indiquant très discrètement la saillie fessière. Les épaules sont loin d'avoir la largeur exagérée que leur a donnée l'Égypte. Elles sont,

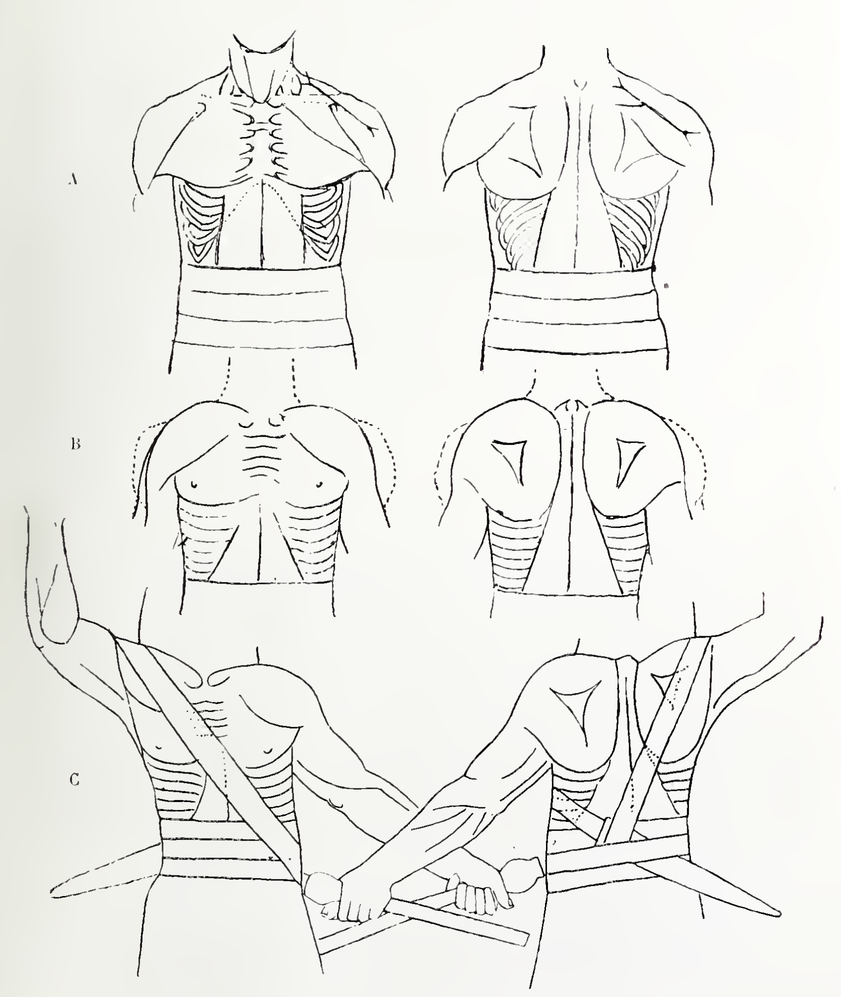


Fig. 526. — Explication du nu du torse assyrien.

A. Torse d'un modèle sur lequel on a indiqué les détails anatomiques que l'artiste assyrien a mis en valeur : l'attache des côtes à la région sternale, le dessin des côtes dans les régions sous-mammaire et sous-scapulaire, qui sont les deux régions où elles apparaissent sur le nu, les muscles de la poitrine, de l'épaule et de la région scapulaire. (Voy. vol. I. Pl. 39, 38, 44 et 45.)

B. Schéma qui porte comment l'art assyrien, rentrant l'épaule dans la partie supérieure du torse, confond en une même masse : en avant, le tiers moyen du trapèze, le deltoïde et faisceau claviculaire du grand pectoral; en arrière, le tiers moyen du trapèze et le deltoïde.

C. Torses des démons du British Museum (fig. 524) dont l'un est vu en avant et l'autre en arrière.

ainsi que je l'ai déjà dit, comme entrées dans le haut de la poitrine, dont elles suppriment une partie, si bien que la saillie du deltoïde, en avant, englobe toute la clavicule, dont l'extrémité interne seule apparaît saillante. Il n'y a là, en somme, que l'exagération d'une disposition naturelle. Les mêmes formes se retrouvent sur un autre bas-relief du Musée britannique (fig. 525). Cette anatomie singulière repose sur deux faits principaux entièrement propres à l'art assyrien, l'un se rattachant au dessin des os, l'autre au dessin des muscles. Le premier a sa source dans une observation fort exacte du modèle qui ne laisse voir la cage thoracique que dans sa moitié inférieure, correspondant, en avant, à la région sous-mammaire et, en arrière, à la région sous-scapulaire; le second, plus fantaisiste, consistant dans une sorte de fusion de deux masses musculaires distinctes, le deltoïde avec la moitié supérieure du grand pectoral d'un côté et le tiers moyen du trapèze de l'autre. De là l'absence d'épaule du torse assyrien et son aspect osseux au niveau du sternum et dans sa moitié inférieure.

La figure 526 montre en A les détails anatomiques exacts que l'artiste assyrien a mis à contribution; en B le rétrécisssement des épaules par la fusion des masses musculaires sus-indiquées; en C le torse des deux démons dont les formes antérieures et postérieures trouvent leur explication en A et en B. La figure 527 résume les modelés du torse des deux rois des scènes mythologiques (fig. 525 et 529).

En résumé, le « nu », dans l'art assyrien, a donné lieu à des formules très différentes de celles de l'art égyptien. Elles se distinguent par le volume des muscles et l'accentuation brutale de leurs contours. Elles répondent au type des muscles courts, ainsi qu'il ressort surtout de l'examen des membres, contrairement au type des muscles longs en honneur en Égypte.

Elles ont leur origine dans une observation parfois très juste de la nature. Elles sont solides et massives, mais sans élégance et sans grâce. On y voit parfois les cordons veineux (fig. 528), *ce qu'on n'observe jamais sur les figures égyptiennes*. Mais elles se répètent toujours semblables à elles-mêmes, elles sont en petit nombre. L'artiste assyrien n'avait à sa disposition, comme nous l'avons vu, qu'un certain nombre de poncifs dont il ne sortait pas : la face externe de la jambe ou sa face interne, le dos de l'avant-bras en supination, la face antérieure ou la face postérieure du torse, etc... Mais il arrivait parfois que l'artiste se trompait et accordait mal les différents morceaux d'une figure.

Un exemple des plus curieux de ces erreurs nous est donné, à propos du



Fig. 527. — Les deux rois des figures 525 et 529.



Fig. 528. — Divinité ailée (détail.)
(Musée britannique.)
(Phot. Mansell et Cie.)

torse, par un bas-relief du British Museum représentant trois personnages, un roi, un démon et un guerrier (fig. 529). Sur les deux premières figures,

l'attitude est à peu près la même. Or, on remarque que la moitié supérieure des personnages ne s'accorde pas avec la moitié inférieure. Tournés vers la gauche, ils montrent le dos au spectateur, et les deux membres,

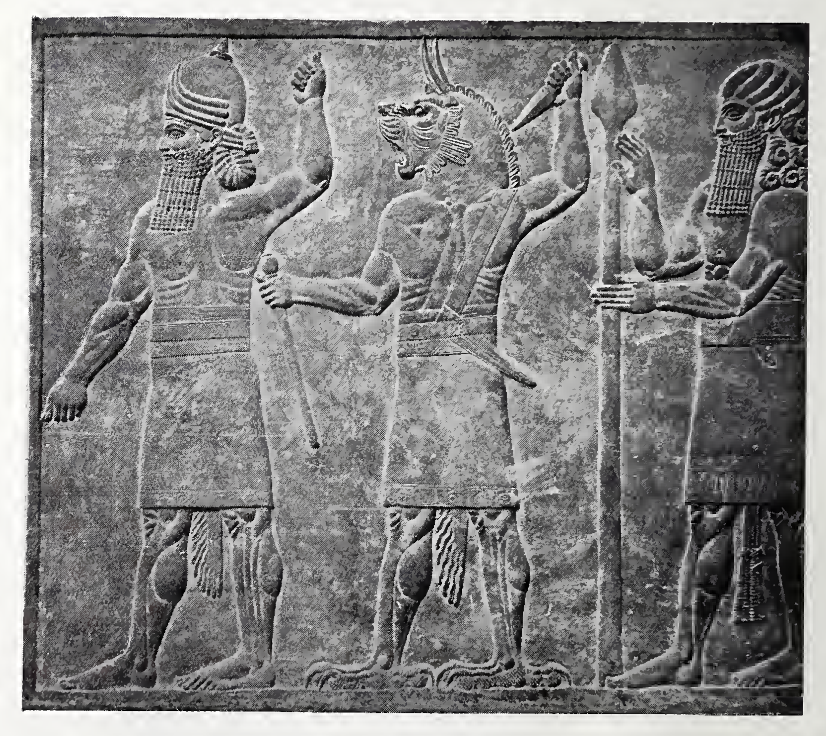


Fig. 529. — Scène mythologique.
(Musée britannique.)
(Phot. Mansell et Cie.)

supérieurs s'accordent fort bien avec les modelés de la face postérieure du torse. Les têtes sont de profil, et la seule incorrection qu'on puisse y relever, sur le roi, consiste dans la longue barbe qui, retombant sur la poitrine, devrait être en partie masquée par l'épaule, tandis qu'elle s'étale complaisamment sur la région scapulaire.

Mais, fait étrange, toute la partie de ces figures, au-dessous de la ceinture, est modelée comme si la partie supérieure était vue en avant. En effet, au travers de la petite jupe, les modelés et les contours du bassin sont ceux du trois quarts antérieur, avec la dépression pubienne au-dessous de la saillie abdominale et avec le relief bien marqué de la région fessière ; les jambes nues s'accordent parfaitement avec ce modelé du bassin et, naturellement, pas du tout avec le haut du torse. Un seul détail rappelle la face postérieure, c'est la longue frange qui descend entre les jambes, mais ne se voit point sur la robe.

Sur un autre bas-relief identique (fig. 525) et dont il a été parlé plus haut, mais disposé symétriquement avec les trois mêmes personnages tournés vers la droite et montrant la face antérieure du torse, les membres, bras et jambes, sont absolument corrects.

Nous avons noté, sur les statues chaldéennes, l'absence de proportions uniques et les variations les plus grandes, surtout dans les dimensions relatives des diverses parties du corps. Toutefois, la prédominance du type court, parfois très court et trapu avec grosse tête, est incontestable.

L'art assyrien a hérité de ces proportions trapues, dans l'ensemble, avec des variations dans les relations des diverses parties du corps entre elles. Souvent, le torse est long, les jambes courtes et les membres supérieurs encore plus longs que le torse. On pourrait citer toutefois des figures de proportions élancées, avec de longues jambes, mais elles sont plus rares, semble-t-il. Les proportions relatives du bras et de l'avant-bras sont parfois correctes; lorsqu'il y a inégalité, c'est, en général, aux dépens du bras trop court. Souvent, les dimensions des deux membres supérieurs d'une même figure ne sont pas pareilles.

Quant aux membres inférieurs, presque toujours la cuisse, cachée par la jupe, est trop courte par rapport à la jambe nue, qui apparaît au-dessous; il en est de même dans l'art égyptien comme nous l'avons vu.

Les mains et les pieds n'ont pas, relativement aux membres qu'ils terminent, de dimensions bien arrêtées. Tantôt ils sont petits, trop petits, tantôt ils sont disproportionnés en longueur. Il en est de même des doigts par rapport à la main; ils sont tantôt trop longs, tantôt trop courts.

Il résulte de ce qui précède que les Assyriens, dans la construction de leurs figures, cherchaient avant tout à réaliser un ensemble puissant pour

lequel les proportions courtes et trapues étaient, pour ainsi dire, réalisées d'instinct, et ils n'attachaient aucune importance aux relations des diverses parties du corps entre elles, ce qui constitue l'essence même d'un type de proportion.

L'art égyptien, sous ce rapport, a usé de plus de méthode et de logique, nous avons vu qu'il observe certaines règles bien déterminées.

TÊTES

L'art assyrien a traité la tête d'une manière qui lui appartient bien en propre. Il emprunte à l'art chaldéen les yeux grands et largement ouverts, mais ils ne sont point dessinés de face dans une tête de profil comme dans l'art égyptien. L'art chaldéen avait déjà montré, sur de petits bas-reliefs, l'œil dessiné de profil. Le bas-relief assyrien fait voir l'œil dans un trois-quarts très voisin du profil (fig. 530), trois-quarts qui montre l'angle interne avec la caroncule nettement dessinée, les sourcils épais s'entrecroisant sur la racine du nez, une légère courbure du profil du nez. Mais il a une manière bien à lui de modeler les masses charnues. Il ne s'agit point ici de modelés musculaires. Les parties les plus saillantes, joue et menton, sont cernées par une dure entaille (fig. 531).



Fig. 530.
Officier assyrien (détail).
(Musée du Louvre.)
(Phot. A. Giraudon.)

Les Assyriens n'ont guère connu que deux types de tête qu'ils reproduisent indéfiniment, la tête barbue et la tête imberbe. « On peut cependant, observe M. Babelon, chercher à établir des catégories et des distinctions plus précises. La tête barbue est frisée en bourrelets très courts, ou bien la barbe et les cheveux sont tortillés en nattes parallèles et symétriques : cette dernière forme est réservée aux figures des dieux, des héros, des rois, des premiers fonctionnaires de la cour et des soldats. Dans les têtes im-

berbes, il faut distinguer le type consacré pour représenter les eunuques. Ces personnages, dont quelques-uns jouaient un rôle important à la cour, sont reconnaissables à leur figure adipeuse et sensuelle.

« Dans les produits de l'art chaldéen et de l'art égyptien, il y a des figures de vieillard, de jeune homme, d'enfant. En Assyrie, les visages ne changent pour ainsi dire jamais, ou plutôt on rencontre exclusivement trois ou quatre types qui se sont immobilisés : rois, officiers, esclaves, dieux mêmes ont tous la même physionomie intermédiaire entre l'adolescence et l'âge mûr. Les enfants, quand on en rencontre, ont l'air vieillot, et leur taille seule les distingue (1). »



Fig. 531. — Officier assyrien.
(Musée du Louvre.)
(Phot. H. Giraudon.)

Il faut ajouter que l'artiste assyrien ne s'est nullement préoccupé de la ressemblance individuelle. Contrairement à l'artiste égyptien, qui s'y attache toujours avec tant de succès, *il n'a pas su faire un portrait*. Il n'a pas su non plus animer les physionomies, toujours impassibles, que ce soit au milieu de joyeux festins, à la chasse, à la guerre ou même dans les supplices les plus atroces.

FORME FÉMININE.

L'art assyrien est très pauvre en images féminines, et nous n'avons rien à ajouter aux remarques de Heuzey à ce sujet : « Il n'y a que peu de chose à dire des femmes assyriennes... L'étiquette du harem interdisait

(1) Babelon, *Archéologie orientale*, p. 112.

alors de les faire apparaître, même en image et dans les représentations figurées. A part les représentations très rares et tout hiératiques de quelques déesses et les groupes de captives étrangères, sculptées presque toujours très sommairement, qui défilent dans les scènes de pillage, on peut affirmer que la femme a eu peu de place dans la sculpture assyrienne. Il est vrai qu'il n'en est pas de même dans la gravure des cylindres, où les figures de déesses sont fréquentes. Mais, dans le grand art, c'est une infériorité évidente en comparaison de la sculpture chaldéenne, que nous voyons, grâce à des mœurs plus familiales et moins restrictives, s'essayer, non sans succès, dans de nombreuses statuettes, à la reproduction des types féminins (1). »

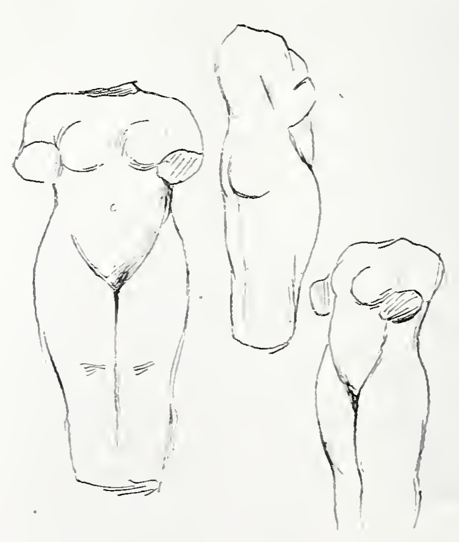


Fig. 532. — Croquis d'après un torse de femme mutilé portant une inscription d'Asshur-Bel-Kala, roi d'Assyrie.
(Kouyoundjick. Musée britannique.)

Un bas-relief de Kouyoundjick, au Musée britannique, montrant Arsurbanipal et la reine prenant leur repas, nous offre un des rares spécimens de la représentation féminine tentée par les artistes assyriens. La reine, assise de profil dans un fauteuil, est enveloppée de la tête aux pieds dans des vêtements d'une grande richesse, mais qui, bien que collés au corps, ne trahissent que des formes grossières sans accent et dont est absente toute recherche de beauté physique. Le visage a un aspect masculin, et ses cheveux mêmes ne sont pas tressés autrement que ceux des hommes. Au même musée, il existe un torse féminin assez grossier dont les croquis ci-joints pris sur place font assez valoir l'absence complète de toute valeur artistique (fig. 532).

(1) Heuzey, *Antiquités assyriennes. Musée du Louvre*, p. 38.

LES MOUVEMENTS

Des enseignements de la Chaldée, l'art assyrien a conservé le goût des formes robustes et trapues, et il a créé, ainsi que nous l'avons vu, une figure humaine particulièrement puissante, aux muscles volumineux nettement découpés.

« Dans les attitudes consacrées par la tradition, dit Heuzey, ou par l'étiquette officielle, et dans quelques autres poses caractéristiques, l'effet est puissant et très sculptural; si la représentation se complique, cette sorte de mannequin superbe se plie difficilement à la variété des mouvements.

Scènes de chasse, scènes de bataille, il n'y a toujours, en réalité, qu'une seule et même figure plusieurs fois répétée, avec les mêmes muscles saillants, depuis le dieu ou le roi jusqu'au moindre serviteur, et l'artiste ne réussit pas sans contrainte à la mettre en action dans des positions différentes (1). »

Toutefois, nous avons pu relever çà et là quelques très exactes interprétations de la nature, spécialement en ce qui concerne les mouvements de locomotion.

Nous sommes loin de rencontrer ici la variété des mouvements que nous offrent les bas-reliefs des mastabas égyptiens. Sur les murs des palais ninivites, ce sont des scènes liturgiques ou d'interminables cortèges. Seules, les scènes de bataille ou de chasse, fort nombreuses aussi, obligent l'artiste à donner à ses personnages des mouvements variés et violents, le plus souvent très gauchement figurés.

Dans les scènes d'adoration, d'offrandes aux dieux, dans les scènes d'audience du souverain, dans les cortèges, les gestes sont sobres, limités, toujours les mêmes. « La main levée en arrière, à la hauteur de la nuque, est un signe d'introduction, d'appel; la main, levée en avant de la bouche, est une marque de salut respectueux; les mains jointes indiquent la prière et la supplication; la main portée aux cheveux est un signe de deuil et de violente douleur; les mains disposées de telle sorte que l'une tient le poignet

(1) Heuzey, in *les Antiquités assyriennes*, par E. Pottier. Gaston Braun, 1917.

de l'autre sont un geste qui ne se fait que devant les souverains ou les dieux, comme l'aveu de la servitude et de la plus absolue soumission. On voit quelquefois des Assyriens qui prient en élevant une main à la hauteur du visage, tandis que l'autre pend négligemment le long du corps; il en est enfin qui font le geste de la prière chrétienne, c'est-à-dire qui élèvent les deux mains en appuyant les deux paumes l'une contre l'autre. » (Babelon.)

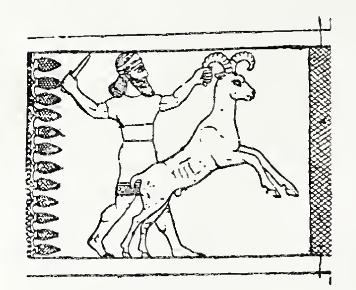


Fig. 533.
Personnage marchant.
Motif décoratif.
(D'après Layard.)

Tous ces gestes n'altèrent en rien la dignité du personnage, qui demeure toujours droit, rigide et impassible. Tout au plus incline-t-il légèrement le buste en avant, tout d'une pièce, mais il ne courbe point l'échine. Ou bien alors il se prosterne entièrement devant le dieu ou le souverain.

Dans les processions et les cortèges, les porteurs d'offrandes ne sentent point le poids de leurs fardeaux, de même que leurs bras et leurs mains les soutiennent sans effort et maladroitement (fig. 513).

Dans les grandes scènes de bataille et de chasse, les gestes les mieux reproduits sont le tir à l'arc, debout, à genoux ou à cheval, le lancer du javelot à pied, en char ou à cheval, l'acte de frapper de la massue. Mais l'artiste a été conduit à représenter beaucoup d'autres actions : un guerrier coupe la tête à un ennemi, un autre élève la tête qu'il vient de trancher...



Fig. 534. — Un génie ailé dans l'attitude de la marche.
Broderie de la robe du roi Sennachérib.
(D'après Layard.)

Il n'y a pas lieu de nous arrêter sur ces gestes, toujours plus ou moins gauchement indiqués.

Il n'en est pas de même des mouvements de locomotion, souvent reproduits avec une entière vérité.

La marche la plus fréquemment figurée est celle des processions et des cortèges, la marche sur la double plante. Les deux pieds, peu éloignés l'un de l'autre, touchent le sol dans toute leur étendue et, lorsque le pas est court, cette forme de marche est parfaitement naturelle.

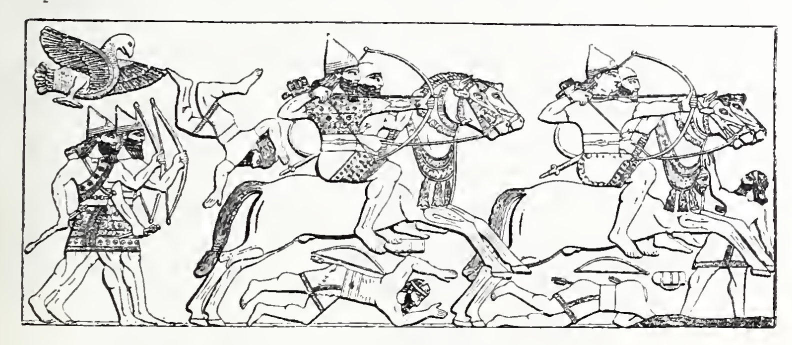


Fig. 535. — Scène de bataille.
Deux archers à gauche marchent.
(D'après Layard).

Mais si le pas est plus long, comme dans l'allure rapide ou même dans l'allure ordinaire, les pieds ne touchent jamais le sol de toute leur étendue au même moment et, pour figurer cette forme de marche, les Assyriens ont trouvé la bonne formule, la même que les Égyptiens ont reproduite de leur côté et qui, parfaitement conforme à la réalité, répond à la fin de la période de double appui, au moment où un des pieds, quittant le sol, l'appui unilatéral va commencer. Mais, dans la marche sur terrain horizontal, cette formule vraie est demeurée unique et elle a été répétée à satiété (fig. 533, 534, 535 et 540).

On remarque bien, sur des figures de musiciens, une jambe portée en avant et imitant un moment, vers la seconde moitié de l'appui unilatéral avant que ne recommence le double appui (fig. 536). Mais il y a lieu de se demander s'il n'y a pas là une tentative intéressante pour représenter le saut ou une sorte de danse.

Fig. 536. — Campagne d'Asshur-bani-pal. Soumission de captifs et joueurs d'instruments.
(Musée britannique.)
(Phot. Mansell et Cie.)

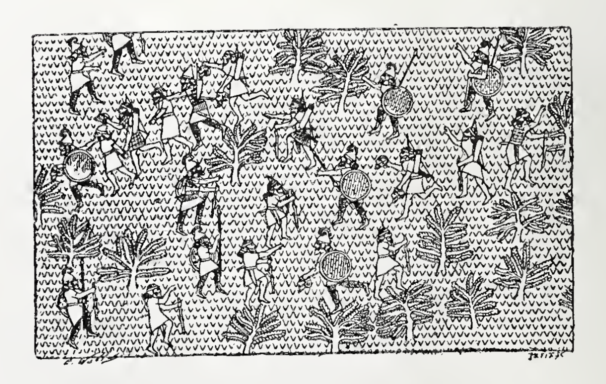


Fig. 537. — L'armée assyrienne dans un pays montagneux.
(Bas-relief de Nimroud, Musée britannique.)
(D'après E. Babelon, *Archéologie Orientale.)*

Sur d'autres bas-reliefs, on observe la même position sur des guerriers, et il ne saurait alors être question de saut mais bien de la marche en montant.

Sur un bas-relief de Nimroud, du Musée britannique (fig. 537), tout le champ est occupé par les dentelures, symbole des montagnes, avec de petits arbres de place en place, et tous les guerriers qui, de haut en bas, en ordre dispersé, occupent ce panneau, sont représentés dans des attitudes les plus variées, penchés dans un sens ou dans l'autre, comme pour



Fig. 538. — Assyriens marchant en tirant.
(Musée du Louvre.)

monter ou descendre, et les jambes placées dans des positions différentes, toutes légitimées par la nature du terrain. Dans les sièges de forteresses, une semblable position des jambes de la marche en montant s'observe sur les figures qui montent aux échelles ou contre les murailles.

Il est une autre forme de marche, excellemment reproduite dans les bas-reliefs assyriens, c'est la marche en flexion. Un bas-relief du Louvre nous en montre un fort bel exemple (fig. 538). Toute la figure est plus ou moins fortement penchée en avant, une jambe fléchie au genou est avancée, pendant que l'autre, restée en arrière, est également fléchie, bien qu'à un

degré moindre, et alors que le pied qui est en avant repose entièrement sur le sol, celui qui est en arrière lève le talon. Sur l'épaule passe un câble sur lequel s'accrochent les deux mains. On ne saurait figurer avec plus de vérité et d'exactitude la marche en tirant.



Fig. 539. — Mardouk poursuivant Tiamat.

(D'après Maspéro,, *Hist. des peuples de l'Orient classique*, I, p. 541.)

Les exemples de cette forme de marche ne manquent pas et, dans les bas-reliefs qui représentent le transport des colosses, quelques-uns des personnages qui tirent sur des cordes ont cette très véridique position.

Quelques-unes des petites figures, en pays montagneux, ont des attitudes qu'on pourrait considérer comme des figurations de la course. Mais, à ce point de vue, la figure la plus curieuse que nous connaissions est celle d'un bas-relief représentant Mardouk poursuivant Tiamat. Elle reproduit, dans les phases de la course, le commencement de l'appui unilatéral (fig. 539). Le pied qui est en avant vient de prendre contact avec le sol, pendant que l'autre pied, au lever, est encore loin en arrière.

Nous avons vu que quelques figures égyptiennes reproduisent aussi ce moment de la course, et l'art grec l'a figuré dans plus d'un monument, pendant que l'art de la Renaissance et l'art moderne l'ignorent complètement.



Fig. 540. — L'armée d'Asshur-bani-pal (détail).

(Musée du Louvre.) (Phot. A. Giraudon.)

CONCLUSION

PARALLÈLE ENTRE LE « NU » ÉGYPTIEN ET LE « NU » CHALDÉO-ASSYRIEN

Dans les pages qui précèdent, nous avons déjà signalé, chemin faisant, les différences, les oppositions mêmes, qui existent entre les deux types de la figure humaine créés par les arts de l'ancien Orient. Un bref parallèle les précisera et nous servira de conclusion.

L'Égypte a conçu une figure humaine à la fois puissante et élégante. Pour cela, elle lui a donné de larges épaules, des pectoraux bien développés. Mais elle y a joint un thorax, rétréci dans sa moitié inférieure pour dessiner la taille, des régions sous-mammaires réduites et un bassin étroit aux hanches élancées, réalisant ainsi le type « du torse à taille », vol. II, Pl. 37.

Le squelette des membres est bien établi, mais plutôt fin. Les saillies osseuses sont peu marquées. Le tibia, par exemple, nettement écrit sur les statues, est réduit de largeur, et son extrémité supérieure est généralement trop mince.

Par contre, la Chaldée, continuée par l'Assyrie, a réalisé un type trapu et massif, dont la cage thoracique, également développée dans toute sa hauteur, soutient une large poitrine, et des régions sous-mammaires qui laissent voir le dessin vigoureux des côtes. Le bassin a l'ampleur voulue et termine par en bas un « torse d'une venue ».

L'ossature des membres est également solide, avec les apophyses saillantes au voisinage des articulations; elle nous montre aux jambes un tibia magnifiquement construit, que l'Égypte n'a pas connu.

Autour de ce squelette, la musculature établit entre les deux figures une opposition complète.

En Assyrie, les corps charnus volumineux, au modelé heurté et brutal, classent les muscles dans la catégorie des muscles courts, tandis que l'Égypte, avec son modelé musculaire plus coulant et moins ressorti, réalise le type des muscles longs. J'ajouterai que le nu chaldéen accentue par endroit les saillies tendineuses et que, aux gros muscles des bas-reliefs assyriens, s'ajoutent parfois des saillies veineuses sous forme de longs cordons, saillies qu'accompagnent d'ordinaire, dans la nature, les contractions musculaires violentes et répétées. Autant de détails anatomiques que l'Égypte a ignorés.

Ces contrastes saisissants entre les formes musculaires découlent évidemment, chez les deux peuples, d'une constitution essentiellement différente, et il ne nous appartient pas d'en tirer les conséquences à un point de vue plus général. Toutefois, nous savons que le travail musculaire n'est pas le même dans les deux formes de muscles, muscle court et muscle long. La puissance, la violence de la contraction dépendant du nombre des fibres, sont le propre des gros muscles et des muscles courts, pendant que l'allongement du muscle est fonction de la longueur des fibres, et qu'une contraction plus précise, plus mesurée, plus élastique appartient aux muscles longs.

Peut-être pourrait-on trouver, dans ces différences physiologiques, une des raisons profondes qui séparent les deux civilisations.

L'Assyrie, qui a reproduit les muscles de la façon outrée que nous avons dit, l'a fait avec un réalisme absolu.

L'Égypte, tout en se tenant très près de la nature, est plus idéaliste, elle a plus d'invention, elle va même jusqu'à imaginer, à la jambe, une forme musculaire qui ne se voit dans aucun autre art.

L'Assyrie, dans ses bas-reliefs, donne toute son attention aux modelés musculaires. L'Égypte, par contre, les atténue au point même de les supprimer entièrement dans quelques bas-reliefs pour donner tous ses soins aux contours, qu'elle traite avec une suprême élégance pleine de vérité.

Dans le *dessin* de la figure en son ensemble, nouvelle opposition entre les deux arts. Pendant que l'Égypte suit la tradition commune à tous les arts primitifs : tête de profil, épaules de face et jambes à nouveau de profil, et qu'elle la conserve jusqu'à la fin de sa longue existence, l'Assyrie, dès le début, dessine ses figures entièrement et correctement de profil. Ce n'est

qu'exceptionnellement, lorsque le mouvement l'exige, que les deux épaules se montrent de face. Le plus souvent, une seule épaule est visible.

Faut-il voir là une supériorité en faveur de l'art assyrien? Si nous pénétrons plus avant dans l'étude des figures, sans nous arrêter aux surfaces, nous constatons que l'Égypte a su animer cette formule antinaturelle au point de la rendre vraisemblable, qu'elle a su lui imprimer les mouvements les plus variés et les plus complexes, qu'elle l'a animée, en somme, d'un souffle de vie intense que n'ont jamais connu les figures assyriennes, toujours gauches lorsqu'elles quittent l'immobilité de leurs attitudes majestueuses et compassées.

Mais il est un autre point d'une importance capitale, en art, qui donne à l'Égypte une supériorité incontestée.

L'Assyrie, soit parti pris, soit impuissance, n'a presque jamais représenté la femme et, lorsqu'elle l'a fait, c'est grossièrement. Une opposition, qu'on ne saurait trop mettre en valeur, existe donc, à ce point de vue, entre elle et l'Égypte, qui a su créer un type féminin empreint d'un idéal élevé.

La Chaldée se rapproche, sur ce point, de l'Égypte, et la figure féminine qu'elle a imaginée, peut-être plus naturaliste, ne manque ni de charme ni de séduction.

L'Égypte et l'Assyrie se rencontrent d'ailleurs, dans la figuration des mouvements de locomotion. La marche est aussi correctement reproduite sur les bas-reliefs assyriens que sur ceux de l'Égypte, et comme il n'y a pas deux façons de rendre la vérité, on dirait que le même poncif a servi dans les deux arts. On y rencontre également quelques formes de la course également vraies, mais avec plus d'abandon et de variété dans l'art égyptien.

Si nous quittons la figure humaine pour considérer le dessin des animaux de toutes sortes, nous constatons que Égypte, Chaldée, Assyrie rivalisent d'entrain, d'exactitude, de vérité, non seulement pour trouver les traits caractéristiques propres à chaque espèce, mais pour rendre les mouvements les plus expressifs. Peut-être, sur ce point, serait-on disposé, à cause de certaines œuvres justement renommées, à donner la palme à l'art assyrien.

Nées de rien, dans un temps où tout était barbarie autour d'elles, les deux puissantes civilisations de l'ancien Orient, si tant est qu'elles aient eu

un point de départ commun, se sont développées chacune dans un sens différent, suivant son génie propre, sans rien emprunter l'une à l'autre, sans rien recevoir. Mais si elles ont tout tiré de leur propre fonds, elles ont eu. sur les arts d'Occident, un rayonnement que nos études spéciales nous ont permis de préciser sur quelques points.

Nous verrons, dans le prochain volume, ce que l'art grec, pour la réalisation de la figure humaine, doit à toutes les deux. Et la part qui leur revient, d'après ce qui précède, sera aisée à déterminer.

Mais elles ont eu encore un retentissement plus lointain, et l'on sait déjà ce que l'art chrétien doit à l'Assyrie pour la création de certains types et la constitution en général de ses thèmes iconographiques. Il ne sera peut-être pas indifférent de suivre jusque dans l'art médiéval, en passant par l'étrange figure byzantine, la transmission de certaines formes plastiques qui relèvent de ces lointains arts d'Orient.

ADDENDUM

A la page 256 :

Dans un des fascicules récemment paru des *Monuments et Memoires* de la Fondation Piot, un égyptologue distingué, M. Jean Capart, s'attache, en un intéressant article fortement documenté, à démontrer — ainsi que M. Lechat l'avait déjà fait pour l'art grec — que l'art égyptien, dès ses débuts et à toutes les époques, avait su rompre plus d'une fois avec la fameuse « loi de frontalité ». Il cite un bon nombre d'exemples et, en particulier, le groupe des lutteurs de Munich et la statuette de la Bibliothèque nationale qu'il compare, pour la libre et juste représentation du mouvement, au célèbre discobole de Myron.

TABLE DES FIGURES

Pages.

TABLE DES MATIÈRES

PARIS. — TYP. PLON-NOURRIT, ET Cie, 8, RUE GARANCIÈRE. — 31168.

PARIS
TYPOGRAPHIE PLON-NOURRIT ET Cie
8, rue Garancière